ИСТОРІЯ ИСКУССТВА

СРЕДНИХЪ ВѢКОВЪ

Романскій стиль.

Лекціи Академика Горностаева



С. Петербургъ

1864

Исторія средне-вѣковаго искусства.

Романскій стиль.

Мы приступаемъ къ періоду исторіи, чрезвычайно важному для всей Западной Европы и имѣвшему также нѣкоторое, хотя и весьма малое вліяніе на наше отечество. Мы конечно не можемъ имѣть притязанія представить формы искусства, имъ выработанныя въ той полнотѣ, въ какой онѣ разсматриваются въ академіяхъ и художественныхъ школахъ Запада, но тѣмъ не менѣе мы должны прослѣдить всѣ фазисы Романскаго стиля. Нельзя изучать послѣдующіе стили, не разсмотрѣвъ со вниманіемъ тѣ основанія и начала, изъ которыхъ эти стили развились съ теченіемъ времени.

Начнемъ съ того что названіе Романскій не вполнѣ опредѣляетъ характеръ этого стиля: Мы напримѣръ называемъ Романскими тѣ языки, которые произошли

отъ древняго Римскаго, какъ то: французскій, Испанскій, Итальянскій и т. п. и если бы въ Романскую эпоху ярко выказалась такая же зависимость Германскаго искусства отъ Римскаго, какую мы видимъ въ Романскихъ языкахъ, тогда съ этимъ названіемъ можно было бы помириться. Но дѣло въ томъ, что въ эту эпоху различныя національности германскихъ народовъ съ такою силою пробиваются наружу, что совершенно заслоняютъ собой Римскій и Византійскій элементы, преобладавшіе въ латинскомъ стилѣ. Романскую эпоху слѣдовало бы назвать Германскою и нѣкоторые писатели уже и старались ввести названіе это въ употребленіе. Мы конечно не послѣдуемъ за ними, потому, вопервыхъ, что дѣло не въ названіи, а въ самой вещи, а во вторыхъ потому, что названія, Романское искусство, Романская эпоха, давно вошли въ употребленіе, всѣмъ извѣстны и, избѣгая ихъ и замѣняя ихъ другими, мы рискуемъ произвести еще большую запутанность въ понятіяхъ.

Романскій стиль въ первыхъ годахъ

нашего столѣтія называли Византійскимъ, но совершенно ошибочно, основываясь на нѣкоторомъ сходствѣ второстепенныхъ деталей. Нечего и говорить до какой степени смѣшиваніе этихъ двухъ стилей и въ архитектурѣ и въ живописи несправедливо. Каждый изъ нихъ шелъ своей дорогой, имѣлъ свою исторію, развивалъ свои собственныя понятія и формы. Гораздо вѣрнѣе было названіе Древне-Саксонскій стиль, потому что дѣйствительно въ Саксоніи попадаются самые древніе и самые замѣчательные памятники архитектурной дѣятельности этого періода. Въ Англіи его называютъ Нормандскимъ, а въ сѣверной Италіи - Ломбардскимъ.

Архитектурные памятники этого стиля несравненно важнѣе всѣхъ остальныхъ произведеній искусства того же времени. Разсмотримъ внимательнѣе почему это такъ.

Мы видѣли, въ Греціи, развитіе всѣхъ отраслей искусства почти въ одно время и изъ нихъ поэзія, скульптура и архитектура

стояли на одинаковой высотѣ; но въ средне-вѣковую эпоху этого быть немогло. Поэзія немогла проявиться потомучто языкъ германскихъ народовъ небылъ достаточно обработанъ, а доставшійся въ наслѣдство отъ древней образованности латинскій языкъ былъ понимаемъ только высшими классами; музыка неимѣла дальше мотивовъ народной пѣсни и церковныхъ напѣвовъ; для живописи и скульптуры небыло главныхъ основаній: достаточнаго знанія природы и человѣческаго тѣла и также достаточно опредѣленныхъ нравовъ и обычаевъ, въ границахъ которыхъ характеры могли бы развиться и душевное настроеніе проявиться наружу.

Архитектура могла обойтись безъ всѣхъ этихъ потребностей и, главное, всѣ обстоятельства и особенности средне-вѣковой эпохи, какъ нарочно сложились для того, чтобы развить и подвинуть ее впередъ. Она одна могла собрать въ стройномъ порядкѣ различныя части въ одно цѣлое, что неудавалось тогда ни государству, ни церкви.

Одна она могла выразить мистическую мысль, не оскорбляя действительности и представить цѣльную энциклопедію безъ всегдашней ея поверхностности и произвола. Отъ того то къ ней обратились всѣ здоровыя силы эпохи и мало по малу сдѣлали ее самымъ важнымъ, самымъ замѣчательнымъ явленіемъ исторіи среднихъ вѣковъ.

Подобно тому какъ въ _Греціи_ видимъ мы сначала развитіе формъ Дорическаго ордера, затѣмъ Іоническій и Коринѳскій стили; такъ и въ средне-вѣковой Европѣ, на рубежѣ X и XI вѣковъ, сначала развивается строгій и лишенный украшеній Романскій стиль, потомъ является тотъ же стиль болѣе украшенный и богатый, болѣе разнообразный въ формахъ и деталяхъ. Скоро къ этимъ формамъ присоединяются новыя, до тѣхъ поръ неизвѣстныя, какъ напримѣръ _стрѣльчатая арка_ и _трилистникъ_ и стиль, не переставая быть Романскимъ, дѣлается уже нѣсколько готическимъ, по наружности. Этотъ новый стиль называется _переходнымъ стилемъ_. (Style de tran-

sition, Uebergangs style). Наконецъ уже въ половинѣ XII столѣтія, постройки переходятъ изъ рукъ духовенства въ руки свѣтскихъ корпорацій и вмѣстѣ съ тѣмъ впервые во Франціи является новый стиль, главная мысль и стремленія котораго состоятъ въ томъ, чтобы перенести всю тяжесть сводовъ и крышъ на одни устои и контрфорсы; пространство между устоями открыть совершенно, сдѣлавъ огромныя окна и уничтоживъ такимъ образомъ массу стѣнъ, замѣнить ихъ, гдѣ нужно, тоненькими небольшими стѣнками доходящими только до вышины оконъ. Этотъ новый стиль называется готическимъ и продержался до самыхъ временъ ренессанса, т. е. почти до XVI вѣка.

Постройки различныхъ періодовъ почти одинаково отличаются одна отъ другихъ и прогрессъ и измѣненія, во всѣхъ странахъ Западной Европы, почти одновременны. Весь тогдашній христіанскій міръ составлялъ какъ бы одно цѣлое, онъ какъ будто сбросилъ съ себя узы различныхъ національностей; онъ съ полнымъ сознаніемъ стремился къ совершенству и это общее стремленіе связывало всѣ народы.

Прибавимъ здѣсь что архитектурный идеалъ, къ которому всѣ одинаково стремились, былъ довольно сложный и мудреный, требовалъ конструкцію довольно трудную; нужно было искать средства сладить съ нею и слѣдственно всего удобнѣе было обратиться къ тѣмъ, которыя уже были найдены въ другихъ мѣстахъ. Конечно въ нѣкоторомъ смыслѣ каждая страна имѣетъ свою исторію архитектуры. Въ одной мѣстности проявлялись формы иного стиля, ранѣе нежели въ другой, то по собственному побужденію, то путемъ заимствованія. Но такъ какъ работа была общая, то слѣдственно и необходимо смотрѣть на отдѣльную исторію искусства каждаго народа, какъ на произвольно ограниченный кусокъ или часть цѣлой связной исторіи. Оговоримся однако же. Сѣверныя государства: Франція, Англія и Германія представляютъ главную сцену этой архитектурной дѣятельности, Швеція и Норвегія отчасти примыкаютъ къ нимъ, тоже Голландія и Испанія, но Италія идетъ совершенно отдѣльнымъ путемъ и разрабо-

тываетъ прежнія формы Латинскаго стиля. На нее правда дѣйствуютъ изрѣдка вліянія сѣвера, но слабо и на короткое время; такъ что, говоря о средневѣковомъ искусствѣ, невольно подразумѣваешь одинъ сѣверъ Европы. Въ предстоящемъ очеркѣ исторіи Романскаго и переходнаго стилей, мы сначала разсмотримъ искусство на сѣверѣ Европы и потомъ перейдемъ къ Италіи. Въ исторіи готической архитектуры, мы постараемся обратить особенное вниманіе на Францію, какъ на главный центръ развитія готики и потомъ сдѣлаемъ краткій обзоръ всѣхъ другихъ архитектуръ и въ томъ числѣ Итальянской, а отдѣлъ исторіи живописи и скульптуры, какъ въ Романскую, такъ и въ готическую эпохи, мы почти вынуждены дѣлить на двѣ равныя половины: искусство на сѣверѣ Европы и искусство на югѣ, т. е. въ Италіи.

Разсмотримъ теперь, при какихъ обстоятельствахъ развился Романскій стиль.

Главныя характеристическія черты Романской эпохи составляютъ борьба Германскихъ Императоровъ съ папами

и героическія войны Европы съ Востокомъ, извѣстныя подъ именемъ крестовыхъ походовъ.

Мы видѣли уже въ историческомъ очеркѣ эпохи Карла Великаго и всего періода, въ которомъ господствовалъ латинскій стиль, что тогдашнее общество представляло совершенный хаосъ. Это было какое то броженіе различныхъ противуположныхъ элементовъ и стремленій, среди котораго возникали по временамъ необыкновенныя личности съ геніальнымъ умомъ и твердой волею, какъ напримѣръ Карлъ Великій. Вся жизнь такихъ людей проходила въ борьбѣ съ невѣжествомъ и предразсудками ихъ современниковъ, въ постоянномъ стараніи ввести нѣкоторое устройство и порядокъ въ тогдашнее общество. Наконецъ все уступало и покорялось ихъ желѣзной волѣ, но только на время. Со смертію ихъ, порядокъ и единство или соединенія снова исчезали, государство снова дробилось на части.

Главное существенное отличіе Романской эпохи отъ Каролингской состоитъ именно въ этомъ раздробленіи и исторіи Карла Велика

на мелкія части, въ которыхъ германскіе элементы выступаютъ гораздо ярче, чѣмъ прежде. Въ немъ выразилось вполнѣ отвращеніе полудикихъ народовъ западной Европы къ прежней Римской идеѣ государственнаго единства и одной великой монархіи.

XI вѣкъ застаетъ напримѣръ Францію, раздѣленную на мелкія части и принадлежащую феодальнымъ владѣтелямъ, баронамъ, герцогамъ и графамъ. Многіе изъ нихъ были сильные и богаче самого короля. Лишь посредствомъ брачныхъ союзовъ, ловкой политики, защищаютъ французскіе государи свои владѣнія. Нѣкоторые изъ могущественныхъ вассаловъ французской короны основываютъ даже въ другихъ странахъ новыя королевства. Такъ напримѣръ одинъ Нормандецъ Танкредъ, отецъ Роберта Гискарда, основываетъ въ Италіи королевство обѣихъ Сицилій /1053/, а другой Вильгельмъ герцогъ Нормандскій завоевываетъ Англію и дѣлитъ ее на шестьдесятъ тысячъ мелкихъ ленныхъ владѣній, которыя раздаетъ своимъ воинамъ /1066./

Точно также раздроблены и всѣ другія государства исключая развѣ одну Германію-

Начало XI столѣтія застаетъ ее подъ скипетромъ государей изъ саксонскаго дома способныхъ управлять нестройнымъ феодальнымъ міромъ и организовать его. Данія, Ломбардія и Венгрія подвластны германской имперіи и ни одна держава не можетъ спорить съ ней въ могуществѣ. Но постепенно и незамѣтно, рядомъ съ этимъ могуществомъ созрѣвала и страшная власть Римскихъ первосвященниковъ. Въ прежней имперіи Карла Великаго церковь играла второстепенную, подчиненную роль и не смѣла думать о равенствѣ съ Императорской властью; но съ тѣхъ поръ она получила свои силы. Когда единство имперіи рушилось, единство церкви осталось, единство несравненно лучше организованное, нежели государственное. У Римскихъ папъ не было феодальныхъ вассаловъ, которые были бы въ состояніи спорить съ ними. Получая права на занятіе іерархіею отъ одной духовной власти, Епископы зависѣли отъ нея одной и дѣйствовали въ ея пользу, противъ свѣтскихъ владѣтелей. Безчисленное множество монаховъ тоже

работало въ пользу папы. Наконецъ, уже въ 1073 году, Папа Римскій Григорій VII объявляетъ что, „на землѣ есть двѣ „силы, подобныя двумъ свѣтиламъ, „свѣтящимъ міру: духовная власть „блещущая собственнымъ свѣтомъ „какъ солнце и свѣтская власть, „заимствующая свой блескъ подобно „блѣдному свѣтилу." Почти съ воцареніемъ Императора Генриха IV, начинается кровавая борьба папъ съ императорами, въ продолженіи которой власть папъ все постоянно усиливается и разрѣшается наконецъ призывомъ всѣхъ христіанъ къ войнѣ съ восточными мусульманами. Вся Западная Европа отвѣчала на этотъ призывъ, съ съ 1095 г., начинаютъ устремляться на востокъ и войска и нестройныя массы народа.

Эта эпоха постоянной борьбы германскихъ элементовъ съ Римской церковью, и потомъ Европы съ Востокомъ — есть героическій вѣкъ новѣйшихъ народовъ. Теперешніе нѣмцы, французы, испанцы находились тогда на такой же ступени своего развитія, какъ греки во времена троянской войны. Эта младенческая пора

въ жизни каждаго народа въ осо-
бенности склонна къ увлеченію и
порождаетъ часто потребность
безкорыстнаго дѣйствія изъ за от-
влеченной мысли. Обыкновенно, въ
такую эпоху, общая жизнь цѣлаго
народа является гораздо развитѣе
и крѣпче, нежели жизнь отдѣльныхъ
личностей. Она полна великолѣпныхъ
историческихъ чертъ и примѣровъ
самопожертвованія, патріотизма,
религіозности, а рядомъ съ ними
видны проявленія свѣжихъ, но стра-
шно грубыхъ и необузданныхъ физи-
ческихъ силъ. Стремленіе цѣлыхъ
народовъ идти на смерть, для
освобожденія гроба Господня, было
однимъ изъ подобныхъ безкорыст-
ныхъ побужденій и представляетъ
широкое и величественное явленіе
въ исторіи среднихъ вѣковъ. Кресто-
вые походы имѣли огромное
вліяніе на развитіе особеннаго
учрежденія, такъ называемаго
<u>рыцарства</u>.

Рыцарство возникло прежде всего
во <u>Франціи</u>. Около половины <u>XI</u> сто-
лѣтія (1041 г.) духовенство успѣло
установить такъ называемое:
<u>Божіе</u> <u>перемиріе</u> (Treuga Dei)

которымъ запрещалось кровопролитіе и вообще непріязненныя дѣйствія въ дни большихъ праздниковъ. Это была первая мысль удержать въ границахъ употребленіе оружія и сдѣлать его непротиворѣчащимъ христіанскому духу. Скоро потомъ видимъ мы и первый намекъ на турниры (родъ Олимпійскихъ игръ средневѣковой Европы, только болѣе опасныхъ и прямѣе идущихъ къ цѣли - военному образованію молодыхъ людей.) Турниры заставили постановить правила для участниковъ въ борбѣ. Для того что-бы молодые люди благороднаго происхожденія, грубые и полудикіе, уважали эти правила и вмѣстѣ съ тѣмъ умѣли прилично вести себя въ обществѣ дамъ и рыцарей, понадобилось нѣкоторое воспитаніе. Нужно было внушить имъ чувства собственнаго достоинства и чести, необходимость держать святое данное слово, страхъ Божій и уваженіе къ церкви. Необходимо было также развить ихъ силу и ловкость во всѣхъ воинственныхъ упражненіяхъ. Каждый молодой человѣкъ получивъ такое воспитаніе и выдержившій

нѣкотораго рода искусъ, какому подвергаются послушники: передъ произнесеніемъ обѣта монашества, съ извѣстными церемоніями, также давали обѣтъ защищать церковь, женщинъ, всѣхъ слабыхъ и угнетенныхъ, поступать всегда согласно правиламъ и требованіямъ чести и налагаемаго санъ рыцаря. Въ сущности всѣ эти обязанности и безъ того должны быть святы для каждаго честнаго человѣка и христіанина, но въ то время неустановившихся отношеній, онѣ требовали особеннаго напоминанія. Данный такимъ образомъ обѣтъ налагалъ тѣ же обязанности, но крѣпче и сильнѣе. Онъ также тѣснѣе связывалъ всѣхъ тѣхъ, которые его произносили, хотя и безъ того уже всѣ они принадлежали къ одному сословію и были отдѣлены отъ народа какъ правами, такъ и воспитаніемъ.

Рыцаремъ могъ быть только дворянинъ, человѣкъ благороднаго происхожденія. Это было весьма важное отличіе. Скоро всѣ лица этого сословія стали домогаться чести быть рыцаремъ и наконецъ

понятія такъ смѣшались, что слова дворянинъ, благородный человѣкъ и рыцарь сдѣлались однозначущими. Рыцарство сдѣлалось военною поземельною аристократіею, распространившеюся по всей западной Европѣ. Всѣ стремленія набожнаго энтузіазма, юношеской удали, военнаго честолюбія и храбрости были возбуждены понятіемъ о рыцарской чести и еще увеличивались отъ соревнованія. Тогдашнія обстоятельства открывали этимъ стремленіямъ самое широкое поле дѣйствія. Имъ были открыты и страны западной Европы съ ихъ наслѣдственными фамильными враждами, съ злоупотребленіями, которыя нужно было искоренить, съ правами которыя приходилось защищать вооруженною рукою, и страны далекаго востока, съ ихъ святынями и чудесами. Весь мiръ могъ быть поприщемъ рыцарскихъ подвиговъ и отваги. Можно сказать что въ рыцарствѣ, этомъ полусвѣтскомъ и полудуховномъ учрежденiи, отразился весь героическій характеръ среднихъ вѣковъ.

Героическая эпоха каждаго народа имѣетъ непремѣнно тотъ серьезный

нѣсколько жреческій или церковный — гіератическій характеръ, который отражается и въ произведеніяхъ ея искусства. Неудивительно, стало быть, что и въ Европейскомъ искусствѣ среднихъ вѣковъ мы найдемъ черты живо напоминающія гіератическій или архаистичный стиль древней Греціи. Какъ здѣсь, такъ и тамъ, архитектура играетъ главную роль; скульптура подчинена ей вполнѣ и служитъ только для украшенія зданій. Барельефы распредѣлены симметрически, въ нихъ замѣтна таже условность формъ, положеній и драпировокъ, что и въ архаистичномъ стилѣ въ Греціи, только условность другаго оттѣнка. Каждый художникъ, знакомый нѣсколько съ начинаніями скульптуры въ Греціи, не можетъ смѣшать ихъ съ средневѣковыми.

Совершеннаго сходства быть не можетъ уже и потому что народный характеръ грековъ былъ непохожъ на народный характеръ средневѣковыхъ народовъ и также потому что средневѣковое духовенство, управляя искусство

въ своихъ рукахъ, почерпало свои воз-
зрѣнія не изъ народной жизни, какъ
греки, а изъ священныхъ книгъ, изъ
ученія и преданій, утвержденныхъ
цѣлымъ рядомъ вѣковъ. Прибавимъ
къ тому что все искусство исходило
только отъ церкви и изъ мона-
стырей. Мы видѣли въ исторіи
латинскаго стиля, что уже тогда,
постройка церквей была въ рукахъ
духовныхъ лицъ и монаховъ. Ко-
нечно не всегда слова лѣтописей "
построилъ, соорудилъ или создалъ
такую то церковь или такой то
соборъ" значутъ что самъ Епископъ,
архимандритъ или Аббатъ рабо-
талъ надъ сооруженіемъ зданія.
Часто онъ только завѣдывалъ
постройкой или собиралъ суммы
для нея. Но есть очень много при-
мѣровъ и дѣйствительнаго уча-
стія въ дѣлѣ. Духовенство тогда
было не то что теперь. Оно нѣко-
торымъ образомъ обнимало всѣ
сословія, кромѣ военнаго и мел-
кихъ промышленниковъ. Раздѣ-
ленія труда такого какъ теперь,
тоже не было. Въ школахъ нахо-
дившихся при соборахъ и мона-
стыряхъ учили наиболѣе способныхъ

учениковъ всему. Нѣтъ почти примѣровъ, чтобы какой нибудь монахъ архитекторъ занимался одними постройками. Большею частью онъ въ тоже время былъ и скульпторъ и живописецъ и мастеръ отливать различныя вещи изъ бронзы и мѣди, могъ быть притомъ и отличный миніатюристъ, золотыхъ дѣлъ мастеръ, дѣйствуя въ тоже время съ каѳедры, какъ проповѣдникъ и богословъ. Сколько есть примѣровъ что такой монахъ художникъ былъ вмѣстѣ и врачъ и знаменитый правовѣдъ и даже государственный человѣкъ. Это смѣшеніе различныхъ занятій не могло быть полезно для искусства въ особенности же для скульптуры и живописи, потому что художникъ проповѣдникъ писалъ не картину, а проповѣдь, рубилъ изъ камня не барельефъ, а рядъ отвлеченныхъ понятій.

Разсмотримъ хорошенько какія условія нужны для живописца, чтобы онъ создалъ дѣйствительно прекрасную картину. Во первыхъ необходимо чтобы сюжетъ

ея былъ избранъ имъ самимъ или если и заказанъ, то чтобы отвѣчалъ настроенію художника и характеру его художественной дѣятельности. Всякому понятно что напримѣръ художникъ баталистъ рѣдко напишетъ хорошо лики святыхъ и ангеловъ и наоборотъ художникъ любящій изображать богоматерь, окруженную ангелами, плохо передастъ энергію и пылъ кавалерійской стычки. Во вторыхъ художникъ не долженъ быть стѣсняемъ какими ни было посторонними искусству соображеніями и требованіями. Въ этомъ смыслѣ всего опаснѣе утилитарныя требованія. Если напримѣръ художникъ обязанъ написать картину для класса анатоміи, только съ тою цѣлью чтобы различныя положенія дѣйствующихъ лицъ какъ можно яснѣе выставляли игру извѣстныхъ мускуловъ, то подобная картина рѣдко можетъ имѣть настоящее художественное значеніе. Представимъ себѣ также, напримѣръ, что художнику заказано изображеніе извѣстнаго рода смертной казни со всѣми ея ужасами, со всею

удержать толпу отъ совершенія тѣхъ преступленій, которыя влекутъ за собой подобное наказаніе. Положимъ даже что художникъ любитъ этотъ родъ живописи. Кто можетъ поручиться, что представленный самому себѣ, прочувствовавъ и вызвавъ въ своемъ воображеніи эту сцену, онъ не представитъ ее такъ, что она нисколько не будетъ оттолкивать отъ себя, а напротивъ возбудитъ участіе къ осужденному. Напротивъ, принужденный писать сцену съ цѣлью устрашенія, онъ всего скорѣе напишетъ очень плохую картину.

Именно такія утилитарныя требованія являлись постоянно въ первой половинѣ Романской эпохи и дѣйствовали вредно на искусство убивая свободу его развитія. Мы видимъ, напримѣръ, что живописцъ изъ монаховъ хочетъ потрясти толпу, удѣйствовать противъ тѣхъ преступниковъ, съ которыми онъ долженъ былъ бороться какъ проповѣдникъ и духовный отецъ. Картина должна была замѣнить книгу для не

ученіяхъ и невѣждъ. Этого было легко достичь и мы знаемъ многіе примѣры что даже полудикіе люди, не внимавшіе никакимъ поученіямъ и выговорамъ были обращены къ лучшимъ чувствамъ при взглядѣ на картину адскихъ мученій или тронуты до слезъ видя изображеніе страданій мучениковъ. Но для того чтобы произвести подобное впечатлѣніе на грубые умы, нужны были сильные и рѣзкіе мотивы. До правдивости изображенія, до тонкихъ глубокихъ чертъ подмѣченныхъ у живой природы тутъ не было никакого дѣла. Требовалось только рѣзкое изображеніе мученій, страданія и чудесъ. Нужно было возбудить испугъ, удивленіе, страхъ, вызвать мысль о предстоящемъ наказаніи на томъ свѣтѣ, разбудить уснувшую совѣсть, поразить тупое воображеніе... вотъ въ чемъ была задача тогдашняго искусства. Понятно что тутъ, лучше всего, могла дѣйствовать утрировка, преувеличенія всѣхъ родовъ, насиль-ственныя движенія, потоки крови [illegible] некрасивость образовъ и лицъ

помогала впечатлѣнію.

Второе ~~время~~ вредное для искусства обстоятельство заключалось въ силѣ религіозныхъ преданій. Древне-христіанское и Византійское искуства оставили въ наслѣдство Романской эпохѣ множество образцевъ, которые тогдашніе живописцы старались копировать, часто не понимая ихъ; копировали даже съ плохихъ копій и можно себѣ представить что изъ этого выходило.

Третье обстоятельство тоже не въ пользу тогдашняго искусства была символика. Понимая буквально иносказательные обороты и уподобленія южной рѣчи, удержавъ символы, которые были извѣстны изъ священныхъ книгъ и увеличивъ еще ихъ число новыми, взятыми изъ мистическихъ намековъ и мыслей разныхъ церковныхъ авторовъ, искуство дошло до такой іероглифики, что почти отказываемся понимать его. Нужно чтобы какой нибудь счастливый случай навелъ именно на то сочиненіе, ~~о которомъ~~ откуда живописецъ или скульп

торѣ почерпнулъ свои іероглифы. Часто, даже имѣя такой ключь къ ихъ разгадкѣ становишься въ тупикъ передъ иными изображеніями и не можешь понять ихъ значенія.

Современники конечно не понимали всей недостаточности тогдашнихъ барельефовъ и фресокъ и мы часто находимъ свидѣтельства авторовъ того времени о необыкновенной правдѣ и художественности такого произведенія, которое было по всей вѣроятности очень далеко отъ естественности и отъ настоящаго искусства. Когда современники говорятъ что дѣйствующія лица такой то картины точно живые люди, только что не говорятъ или только что не дышутъ, то по большей части всѣ подобные отзывы только извѣстные обороты рѣчи, офиціальныя выраженія. Они взяты цѣликомъ изъ древнихъ Римскихъ писателей или близкое подражаніе имъ и не имѣютъ почти никакого значенія для оцѣнки картины.

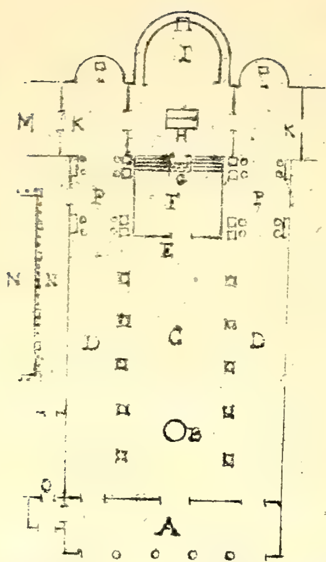
Эти практичныя примѣненія и утилитарныя требованія не могли имѣть такого же вреднаго вліянія

ніе архитектуру. Онѣ, напротивъ, по-
могали еще ея развитію. Посмотримъ
теперь въ какомъ видѣ передала
базилику латинская эпоха Романской

Архитектура.

Соборы и церкви.

Если сравнить планъ Сен-Галлен-
скаго монастыря съ существовавшими
базиликами Каролингской эпохи,
и опредѣлить ихъ общія черты
то мы увидимъ значительную раз-
ницу съ древне-христіанской бази-
ликой IV или V вѣка. Вотъ планъ
латинской базилики, соединяющій
всѣ особенности находимыя въ раз-
ныхъ церквахъ того времени. А нар-
тексъ, который имѣетъ ту же форму
что и въ древнехристіанскую эпоху
если только не замѣненъ западнымъ
апсидомъ такой же величины, какъ
и восточный, сжатымъ между дву-
мя круглыми башнями. Изъ нар-
текса входили въ средній главный
наосъ (С) а въ два боковыхъ (D D), тремя
дверями. В, купель для крещаемыхъ
поставленная или въ центрѣ средняго
наоса или въ одномъ изъ боковыхъ.
Надъ малыми наосами продол-
жали иногда устраивать галлереи.



Общій типъ латинскихъ базиликъ. Вѣка. Нартексъ иногда замѣненъ апсидою.

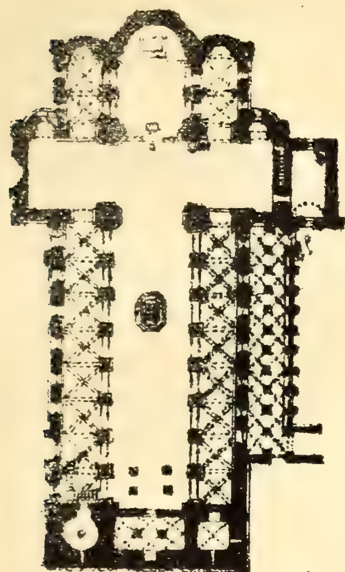
E. трибуна и амвоны; на томъ же мѣстѣ мы увидимъ впослѣдствіи устройство жюбе, постоянной стѣнки. F. помѣщеніе для низшаго хора, клириковъ и дьячковъ. G. входъ въ крипту, гдѣ хранятся мощи святаго, въ честь котораго церковь сооружена; съ обѣихъ сторонъ его находятся ступени для входа на горнее мѣсто H. Главный престолъ съ киворіономъ I. екзедра, презбетеріумъ съ градинами для хора священниковъ или монаховъ и посреди сѣдалище для епископа, игумена или пріора. K крылья трансепта, L престолы второстепенные. M. ризница, находящаяся въ связи съ дворикомъ N. Иногда прямо изъ нартекса можно было пройти въ дворикъ N, проходомъ O. Часто башни находились не по обѣимъ сторонамъ западнаго апсида [или когда его не было то нартекса] а подлѣ трансепта надъ пролетами P. малыхъ наосовъ. Такое расположеніе представляло болѣе удобства для звонарей, въ особенности въ монастыряхъ, гдѣ звонили не пономари, а сами монахи

игоръ для звона ко всенощной или заутренѣ нужно было подниматься на башню ночью.

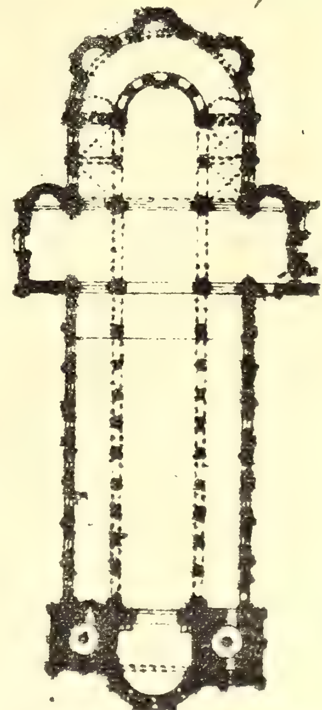
Не надобно думать, что бы дворикъ съ N или такъ называемый клуатръ, обнесенный портикомъ, былъ только въ монастыряхъ. При большихъ церквахъ строились всегда жилища священниковъ и церковнослужителей, школы, библiотеки, небольшiя комнаты для храненiя сокровищъ, церковной дорогой цѣнной утвари и ризъ, хартiй и церковной казны, небольшiя помѣщенiя для нуждавшихся въ защитѣ церкви (droit d'asile) и для кающихся. При соборахъ находился и дворецъ Епископа, синодальныя залы, зала капитула и т. п. Все это, вмѣстѣ съ церковью, обнесено было стѣной съ укрѣпленными воротами и входами, которые на ночь запирались. Въ сущности, расположенiе всѣхъ этихъ зданiй внутри ограды очень походили на монастырское. Съ самаго начала Романской эпохи нартексъ исчезаетъ; западный притворъ хотя еще и встрѣчается, какъ напри-

мѣръ въ гильдесгеймскихъ церквахъ, но рѣдко; большею частью онъ замѣненъ небольшими сѣнями между двумя стѣнами. Средняя часть на пересѣченіи трансепта съ главнымъ нефомъ всегда представляетъ полный квадратъ и мы назовемъ его центральнымъ четвероугольникомъ /Vierung/. Три такихъ квадрата обыкновенно составляютъ длину нефа. Впрочемъ это общее правило нельзя примѣнить ко всѣмъ церквамъ и соборамъ. Трансептъ дѣлается болѣе значительнымъ и сильнѣе выставляется съ обѣихъ сторонъ, образуя съ остальнымъ корпусомъ церкви въ планѣ настоящій латинскій крестъ. Иногда каждое крыло его равняется по величинѣ центральному четвероугольнику. Хоръ отодвигается на цѣлый четвероугольникъ далѣе на востокъ, чему примѣры мы видѣли и въ древне-христіанскомъ стилѣ /см. древ. христ. иск. стр. 36 и 37/ Это расположеніе вызвано большимъ количествомъ духовныхъ лицъ, которыхъ надобно было помѣстить за престоломъ. Въ монастыряхъ эти лица обыкновенно монахи

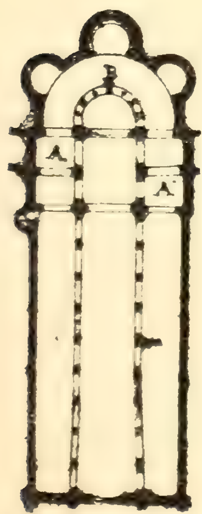
и въ церквахъ различныхъ чиновъ священники, каноники и т.п. служащіе часто убѣжищемъ сохранились. Базилика также какъ и въ латинскомъ стилѣ дѣлится на три насса. Малые нассы или идутъ рядомъ съ среднимъ нассомъ далеко за трансептъ и оканчиваются маленькими апсидами, какъ въ латинскомъ стилѣ, см. прил. планъ церкви въ Кёнигслюттеръ въ Брауншвейгскомъ герцогствѣ, или обходятъ кругомъ всего насса, какъ напримѣръ въ прилагаемомъ образчикѣ церкви Св. Годехарда въ Гильдесгеймѣ. Послѣдняя система встрѣчается всего чаще во Франціи и потому мы назовемъ ее Французской системой. Въ Германіи она представляетъ большую



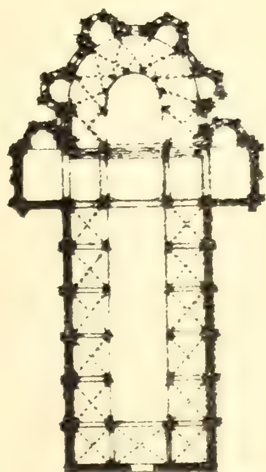
церк. въ Кёнигслюттеръ.



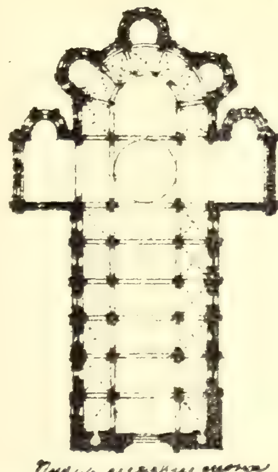
церковь Св. Годехарда въ Гильдесгеймѣ.



Планъ церкви въ Жюмьежѣ во Франціи.



Планъ церкви Богоматери въ Клермонъ-Ферранѣ.



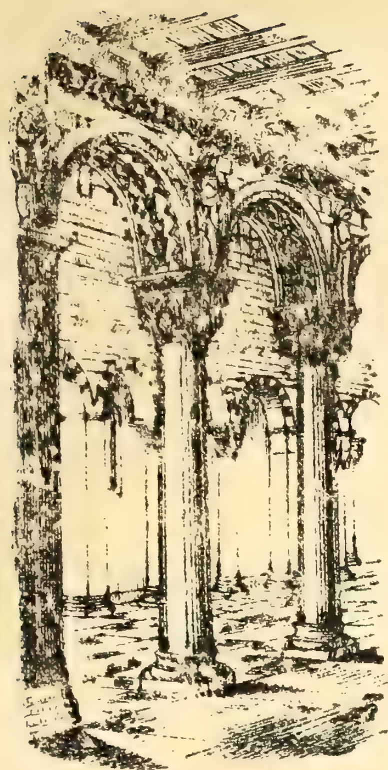
Планъ церкви монастыря Св. Стефана въ Неверѣ, во Франціи.

рѣдкость и гильдесгеймскія церкви обязаны ею случайному французскому вліянію. Для насъ эта система въ особенности важна, потому что впослѣдствіи, въ Готическую эпоху она играетъ важную роль и мы увидимъ дальнѣйшее ея развитіе. Малые наосы обхода кругомъ апсида даютъ возможность пристроить нишки или крестообразныя часовни въ большемъ числѣ, чѣмъ прежде. Ихъ бываетъ три, четыре и пять, да кромѣ того еще ниши у трансепта, что доводитъ число всѣхъ апсидовъ до семи и болѣе.

Башни, которыя въ Латинскомъ стилѣ постоянно круглы, въ Романскомъ дѣлаются чаще четырехугольными въ планѣ, иногда онѣ переходятъ въ восьмиугольникъ, въ верхнихъ этажахъ, а иногда восьмиугольны съ самого основанія до крыши.

Но самая важная перемѣна въ стилѣ происходитъ въ способѣ покрышки крыши. Въ Каролингскую эпоху мы видѣли постоянно базилику съ прямымъ потолкомъ на балкахъ или открытую конструкцію стропилъ какъ напримѣръ въ Гернроде. Но съ XI вѣка, частые пожары за-

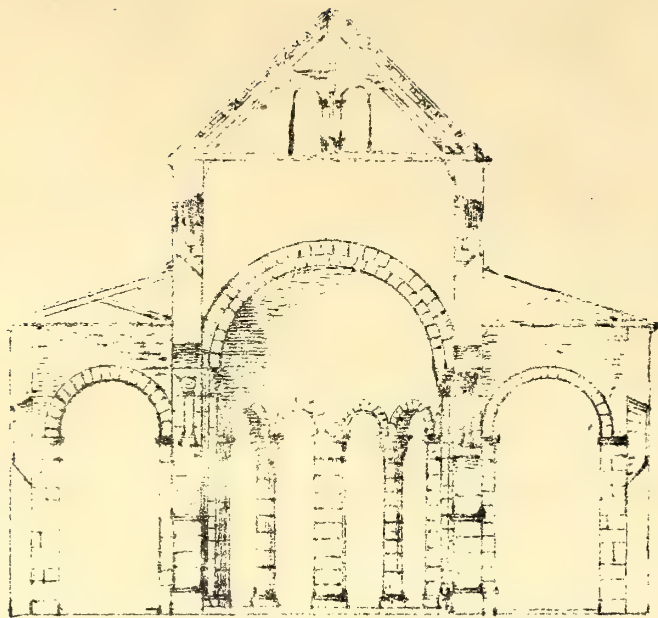
ставили предпочтеніе своды. Здѣсь чрезвычайно интересно изучить какъ цѣлымъ рядомъ попытокъ, почти ощупью, архитекторы дошли до вполнѣ развитой системы сводовъ.



[illegible] въ Діоклетіан[illegible]

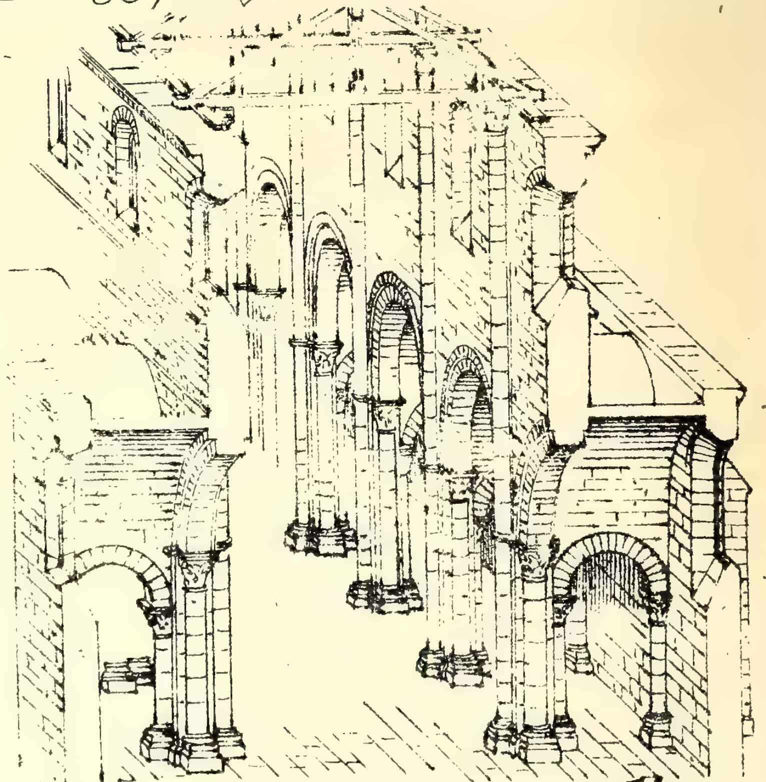
Въ началѣ видимъ мы только одни апсиды и крипты покрытые сводами. Потомъ покрываются коробовыми сводами два или три пролета (A) рядомъ съ центральнымъ четвероугольникомъ, чтобы поставить на нихъ башни, какъ напримѣръ въ маленькой церкви въ Жиньори, во Франціи (см. планъ прилож. выше), а самый нефъ, обходящій вокругъ апсиды (B) покрывается кольцевымъ коробовымъ сводомъ. Мы прилагаемъ здѣсь поперечный разрѣзъ этой церкви, гдѣ прямые потолки смѣнились уже со сводами. Здѣсь надъ малыми нефами хотя и нѣтъ галлерей, но архитекторы су[illegible] [illegible] съ маленьк[illegible]

колонками въ родѣ трифорiума, какъ будто бы галлереи, къ которымъ глазъ такъ привыкъ, въ самомъ дѣлѣ существовали. Въ церкви Св. Годегарда въ Гильдесгеймѣ (см. выше) устроенъ такой же кольцовый сводъ



Поперечный разрѣзъ церкви [illegible] во Франціи.

и кромѣ того, покрыты крестовыми сводами по два пролета съ каждой стороны хора. Наконецъ начинаютъ покрывать и малые наосы коробовыми сводами, оставляя потолокъ съ балками надъ главнымъ наосомъ. Мы представляемъ здѣсь образчикъ такой постройки. Нужно было однакоже приступить къ покрытiю сводами и самаго главнаго наоса, потому что пока въ немъ существовала деревянная покрышка, церковь



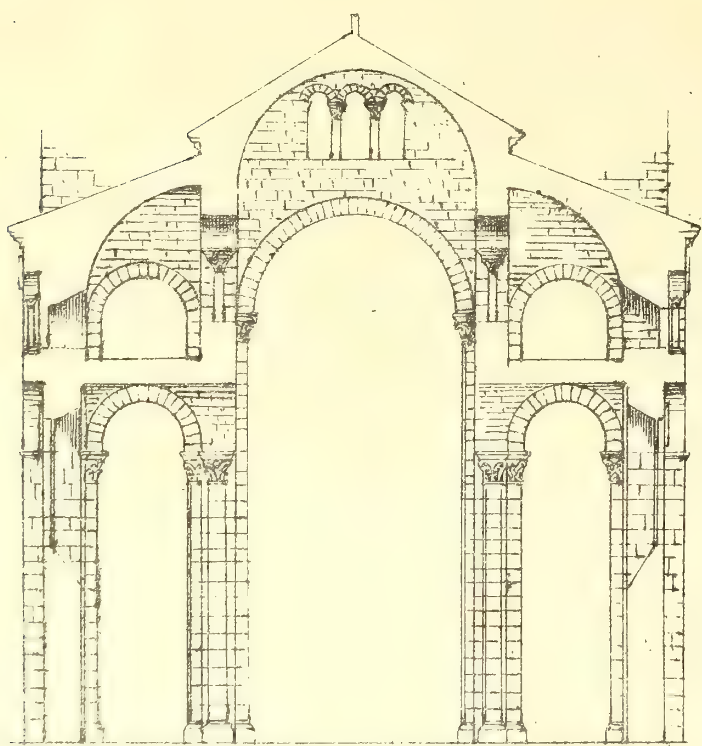
[illegible] система покрытiя коробовыми сводами малыхъ наосовъ [illegible]

все таки немного было опасно отъ пожара. Эту задачу разныя мѣстности рѣшили разными способами; въ X вѣкѣ въ Перигё въ юго-западной Франціи строится церковь Св. Фронта или Св. Фронтина (St Front de Périgueux) имѣющая громное сходство съ Византійскою церковью Св. Марка въ Венеціи и покрытая подобно той, пятью куполами (см. мет. Визант. иск. стр. 173 и 174). Она не осталась безъ вліянія на сосѣднія провинціи и мы видимъ множество церквей, построенныхъ уже по плану латинской базилики, но покрытыхъ такой же системой куполовъ какъ въ Перигё. Таковы церкви въ Фонтевро, въ Суліакѣ, въ Кагорѣ, въ Ангулемѣ и почти во всей Аквитаніи.

Въ Оверньи, во Франціи же, придумали другой способъ покрытія. Весь средній насъ стали покрывать коробовымъ сводомъ или съ выступающими подпружными арками или безъ оныхъ. Чтобы предупредить распоръ этого свода, нужно было подпереть его съ боковъ и тогда надъ малыми

нишами пришлось сдѣлать небольшіе полу-коробовые своды, настоящіе арк-бутаны (arc-boutants) или упорныя арки, передающія давленіе на наружныя стѣны базилики.

Полукуполы надъ апсидою и полукуполы же надъ всѣми нишами оканчиваютъ покрышку, а надъ центральнымъ четвероугольникомъ сдѣланъ полный куполъ. Лучшимъ образчикомъ подобной покрышки можетъ служить церковь Св. Стефана въ Неверѣ съ выступающими подпружными арками (планъ см. выше)



Поперечный разрѣзъ церкви Богоматери въ Клермонъ-Ферранѣ (Notre Dame du Port à Clermont-Ferrand).

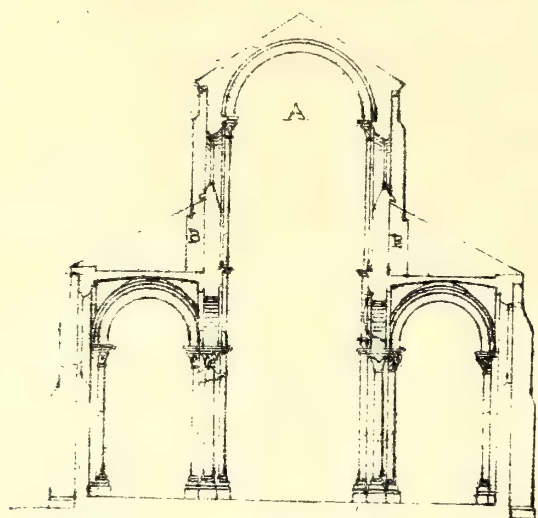
и церковь Богоматери въ Клермонъ Ферранѣ (Notre Dame du Port à Clermont-Ferrand) съ гладкимъ коробовымъ сводомъ, которой поперечный разрѣзъ мы здѣсь прилагаемъ. Малые нафы въ ней покрыты крестовыми сводами, а надъ ними устроены галлереи или трифоріумъ и уже [illegible] галлереями идутъ тѣ упорные

полу-коробовые своды, о которыхъ
мы говорили.

Средній наосъ былъ плохо освѣ-
щенъ въ подобныхъ церквахъ и по-
тому же крыша лежала прямо
на сводахъ, что было съ одной
стороны хорошо, потому что
нечему было горѣть, но въ то же
время и въ высшей степени неу-
добно. Дождевая сырость проби-
ралась, чрезъ крышу, прямо въ
массу сводовъ и сильно вредила
имъ. Сѣверные архитекторы
должны были избѣгать подобной
конструкціи и устраивать
надъ сводами настоящую
крышу съ стропильными свя-
зями и стропилами, которая
позволяла бы присмотръ за
наружной верхней частью сводовъ.

Чтобы лучше освѣтить средній
наосъ, придумали поднять его
на столько надъ боковыми кре-
стовыми сводами, чтобы въ
стѣнахъ его можно было устроить
освѣщеніе, но распоръ большого
коробоваго свода А все таки
нужно было чѣмъ нибудь удер-
жать. Тогда придумали устраивать
контрфорсы /В/ надъ ...

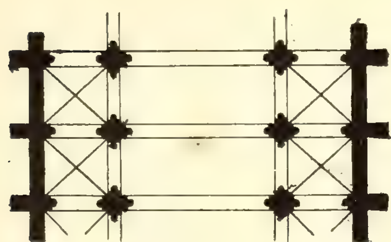
подпружной аркой малыхъ наосовъ. Эти контрфорсы дѣйствительно могли служить на нѣкоторое время, но не на долго. Во первыхъ, коробовой сводъ распиралъ во всѣхъ точкахъ, а контрфорсы могли удерживать его только въ немногихъ мѣстахъ, а во вторыхъ они такъ давили на подпружныя арки малыхъ наосовъ, что выгибали ихъ внутрь или и совсѣмъ разрушали.



Многія церкви построенныя такимъ образомъ къ концу XI в. были уже въ развалинахъ и нужно было ихъ перестроивать. Такіе несчастные результаты должны были заставить архитекторовъ призадуматься и давали имъ возможность изучить на практикѣ такіе законы статики, равновѣсія тяжестей и давленій, о которыхъ они прежде и понятія не имѣли.

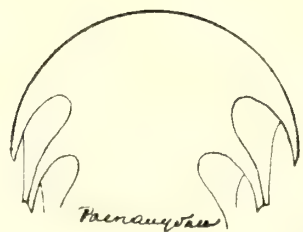
Правда крестовые своды устроенные въ среднемъ наосѣ могли быть удобные потому что давление ихъ происходило только на четырехъ точкахъ т.е. въ углахъ. Стоило

только поставить крѣпкіе контрфорсы противъ этихъ угловъ и это было сдѣлано. Романскіе архитекторы, притомъ, знали уже, какъ класть крестовые своды, дѣлая ихъ постоянно надъ малыми наосами, но для крестовыхъ сводовъ нужны квадратныя пространства, а

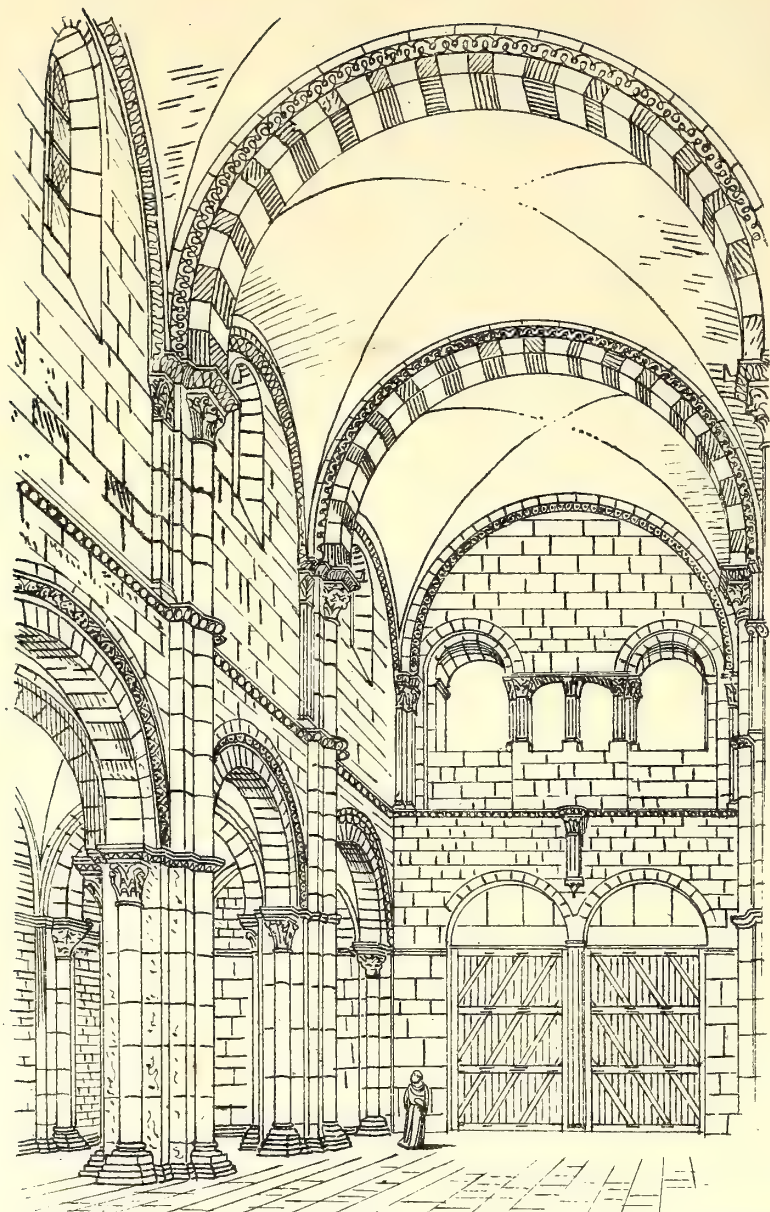


подпружныя арки средняго наоса давали продолговатые четвероугольники, какъ видно изъ прилагаемаго чертежа. Конечно можно было устроить распалубки, но онѣ были бы очень некрасивы, да наконецъ тогдашніе строители не могли имѣть о нихъ никакого понятія.

Оставалось одно, или раздвинуть пролеты малыхъ наосовъ и сдѣлать ихъ

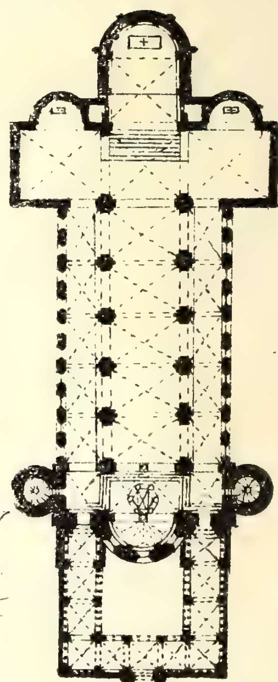


болѣе подходящими къ ширинѣ средняго наоса или сдѣлать такъ чтобы по два пролета ихъ приходились на одно звено средняго наоса. Сначала видимъ мы попытки на первомъ пути. Въ церкви <u>Везелейскаго</u> аббатства во Франціи (около 1140г.) раздвинули арки малыхъ наосовъ и сдѣлали



Перспективный видъ главнаго наоса Везелейской церкви (Vézelay).

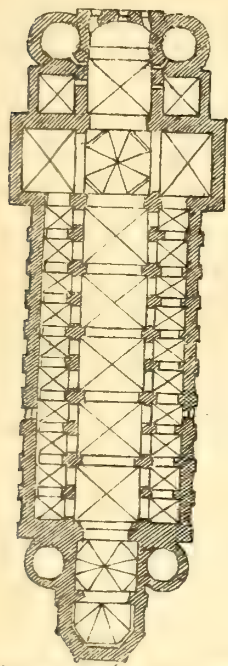
ихъ гораздо шире, потомъ увеличили массу столбовъ, разыгравъ ихъ четырмя полуколонками, на которыя упираются подпружныя арки. Но все таки боковыя междустолбія были не много уже средняго наоса и потому сводъ идетъ въ гору и нѣсколько подымается отъ наружныхъ стѣнъ къ замку. Такое же расположеніе находимъ мы и въ церкви Лаахскаго аббатства въ Германіи. Мы обратили потомъ особенное вниманіе на это обогащеніе столбовъ и на полуколонки.



Планъ Лаахской церкви

Второй способъ представлялся самъ собою. Уже во многихъ Латинскихъ церквахъ, не говоря даже о Романскихъ, какъ напри

мѣръ въ церкви св. Годегарда въ Гилдесгеймѣ, видимъ мы столбы перемежающiеся съ колонками. Столбы эти находятся другъ отъ друга въ такомъ отдаленiи, которое равняется почти ширинѣ главнаго наоса. Стоило только усилить эти столбы и перекинуть на нихъ широкiе крестовые своды, а затѣмъ отъ каждой колонны, которая можетъ быть замѣнена также столбомъ перекинуть подпружную арку къ наружной стѣнѣ и сдѣлать между ними столько маленькихъ крестовыхъ сводиковъ надъ малыми наосами, сколько есть пролетовъ и тогда покрышка всѣхъ наосовъ готова. Такiе своды находимъ мы впервые въ соборѣ въ Майнцѣ (уже въ концѣ XI вѣка), а потомъ также въ соборахъ въ Шпейерѣ и въ Вормсѣ.



Планъ собора въ Вормсѣ масшт. 100 футъ на 1 дюймъ

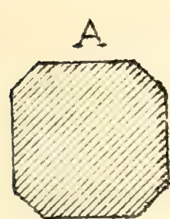
Базилики Романской эпохи вообще раздѣляются на базилики съ колоннами (древне христ. устр.) базилики со столбами (Pfeiler-ба

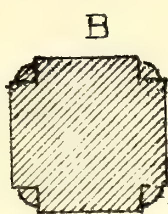
(x) См. рисун. на стр.

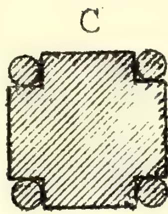
silicea) и смѣшанныя базилики со столбами и колоннами.

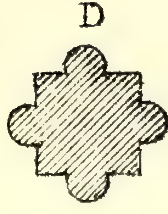
Столбы. Столбъ видѣли мы уже въ латинскомъ стилѣ — это четырех-угольный пилястръ, болѣе или менѣе широкій и массивный, болѣе или менѣе высокій, съ простымъ цоколемъ или базою, съ небольшимъ карнизикомъ или пояскомъ вмѣсто капители. Онъ или изолированный, т.е. стоящій отдѣльно или выступаетъ изъ стѣны. Обязанность его — нести арку и въ эстетическомъ смыслѣ эту обязанность онъ исполняетъ лучше нежели колонна. Если представить себѣ, какъ въ древнехристіанскомъ стилѣ, цѣлую стѣну, лежащую на колоннахъ, то нельзя не согласиться, что колонна мало вяжется со стѣной. Колонна, правда, гораздо красивѣе и оживленнѣе столба, но настоящее ея назначеніе — нести архитравъ, полный антаблементъ и болѣе ничего. Нѣсколько колоннъ могутъ быть также красивы, неся арочки, но съ условіемъ, чтобы надъ этими арками не было слишкомъ большой массы. Если же мы наложимъ на нихъ цѣлую огромную

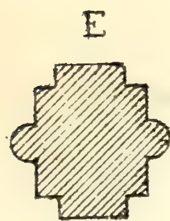
стѣну, то она такъ виситъ на колоннахъ, что кажется готова совсѣмъ уничтожить ихъ и онѣ играютъ очень жалкую роль. Напротивъ того, столбъ есть ни что иное, какъ часть стѣны; онъ также плоскъ, какъ стѣна, имѣетъ общій съ нею цоколь и поясокъ и неся арку, такъ однороденъ съ массой, находящейся выше, что составляетъ съ нею одно цѣлое.- Столбъ, сначала квадратный въ планѣ подвергается многочисленнымъ измѣненіямъ въ теченіи Романской эпохи. Онъ постепенно все больше и больше усложняется и дѣлается игривѣе. Сначало, чтобы онъ не былъ слишкомъ сухъ и рѣзокъ, у него скашивали немного углы /A/. Это дѣлало его уже гораздо мягче. Потомъ срѣзывая углы начали вставлять туда какъ бы Малый валикъ(*) /B/ этотъ валикъ скоро

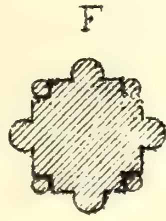


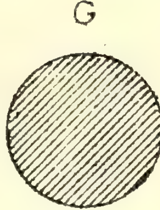


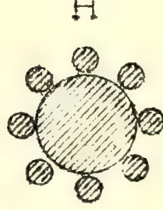












Формы столбовъ (въ планѣ) въ Романскую эпоху.

(*) См. столбы Гехлингенской церкви, рисунокъ на слѣдующей страницѣ.

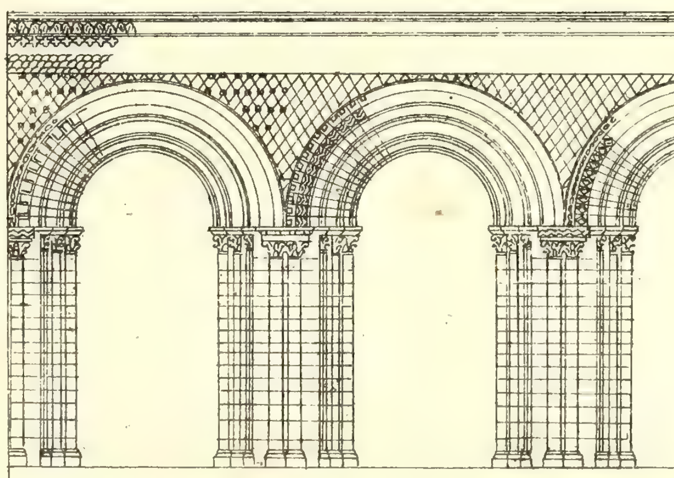
увеличился и обратился въ цѣлую колонку [C] и столбы съ колонками въ углахъ сдѣлались очень обыкновенными въ XII вѣкѣ. При покрытіи крестовымъ сводомъ главнаго наоса, нужно было перекинуть на столбъ большую подпружную арку и выставить для нея часть столба впередъ. Но въ тоже время понадобилась и другая подпружная арка; для крестоваго свода малаго наоса и такой же выступъ для нея въ столбъ, что заставило дать ему крестообразную форму. Чтобы перекинуть арку на стоящую рядомъ колонну, нужно было или тоже выступить изъ столба или, какъ это обыкновенно дѣлалось, приставить къ нему трехъ-четвертную колонку. Это обогащеніе столба дѣлало его въ то же время способнымъ выносить большее давленіе /E./ наконецъ для большаго усиленія



Внутренность Гехлингенской церкви.

не только съ боковъ, но и спереди и сза-
ди; можно было приставить полу-
колонки /D./ что давало столбу еще боль-
шую массу. Если прибавить еще тѣ
угловыя колонки, которыя мы нахо-
дили въ планѣ /C/, то такимъ обра-
зомъ разыгранный столбъ /F./ представ-
ляетъ самую богатую форму, выра-
ботанную Романской эпохой. Конечно
встрѣчаются формы и еще богаче, какъ
на прилагаемомъ чертежѣ нижняго
этажа собора въ Байё, XII вѣка; гдѣ стол-
бы обставлены 12-ю колонками; но онѣ состав-
ляютъ очень рѣдкое исключеніе.

Перейдемъ теперь къ колоннѣ. Мы видѣли въ исторіи Латинскаго стиля, что Римляне оставили огромное количество колоннъ во всѣхъ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ они основы-



Столбы главнаго нефа въ соборѣ въ Байё.

вали свои колоніи и города. Строите-
ли Каролингской эпохи употребляли
эти колонны и даже куски и осколки
ихъ, какъ могли, не заботясь о пропор-
ціяхъ. Отъ этого сопоставленія
и соединенія нѣсколькихъ колоннъ и
кусковъ разныхъ вышинъ и формъ, въ

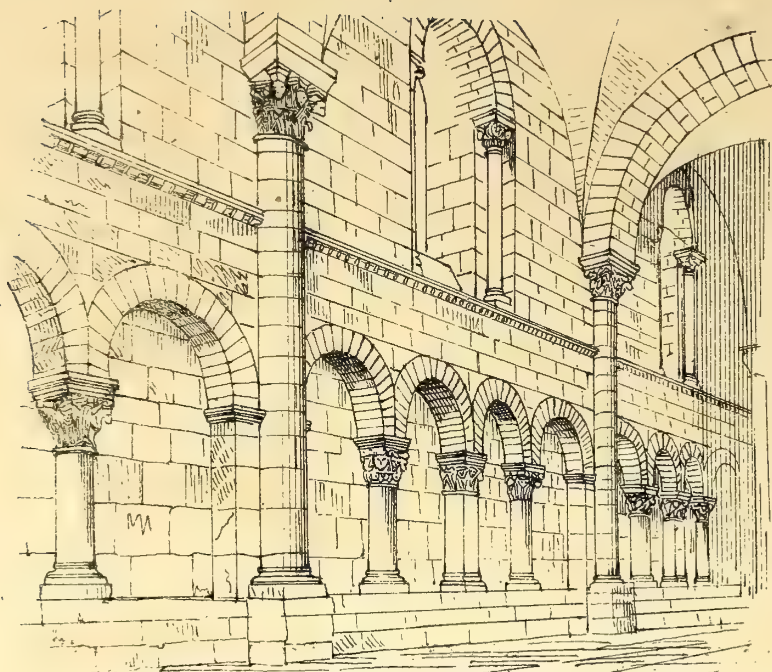
сущихъ зданій, всѣ прежнія методы и ордера Римскіе были скоро забыты. Глазъ скоро привыкъ не искать отношеній между діаметромъ и вышиной колонны и не чувствовалъ потребности пропорцій. То колонна была поставлена прямо безъ базы, то капитель отъ одной колонны попадала на другую, которой – фустъ былъ толще.

Романскіе архитекторы стали дѣйствовать основательнѣе и употребляли колонну или приставленную къ столбу или изолированную, но уже такихъ пропорцій, которыя ближе подходили къ античнымъ. Конечно бóльшая или меньшая толщина, при данной вышинѣ, зависѣло отъ большей или меньшей плотности камня. Хорошій извѣстнякъ, а тѣмъ болѣе мраморъ, позволялъ дѣлать колонну тоньше, песчаникъ требовалъ болѣе толстыхъ пропорцій. Иногда, какъ напримѣръ въ клуатрахъ, вмѣсто одной толстой колонны видимъ мы парныя, тоненькія, часто перевязанныя узломъ или переплетающіяся зигзагомъ. Иногда фустъ имѣетъ утоненіе


Одно звено церкви С. Георга

въ особенности когда колонна изолирована, иногда онъ безъ утоненія когда прислоненъ къ столбу. Иныя колонны поднимаются очень высоко чтобы нести подпружную арку главнаго наоса и выходятъ изъ всякихъ пропорцій какъ на прилагаемомъ рисункѣ одного пролета въ церкви Св. Георга въ Бошервиллѣ. Другія, употребленныя въ аркатурахъ, т.е. въ глухихъ аркадахъ, разыгрывающихъ стѣну, изъ рукъ вонъ коротки. Для образчика мы представляемъ видъ стѣны Сувиньскаго аббатства (въ Алье, почти въ центрѣ Франціи). Такія же короткія колонны находимъ мы и во многихъ Романскихъ клуатрахъ, но за исключеніемъ этихъ рѣдкихъ случаевъ, колонны довольно порядочныхъ пропорцій.

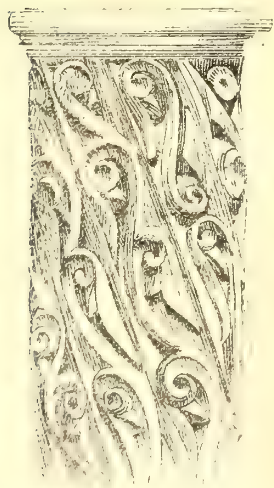
Въ клуатрахъ и портикахъ, фусты колоннъ иногда бываютъ

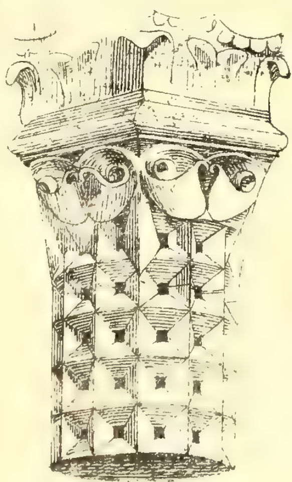


Стѣна церкви Сувиньискаго аббатства (Souvigny) во Франціи.

покрыты орна-
ментами разно-
образными до
нельзя: чешуй-
чатыми, пере-
мѣшанными
съ фигурами,
клѣтчатыми.
Иногда колонна,
какъ будто бы
одѣта кольчугой, иногда фустъ ея
витой, иногда совершенно
круглый, а иногда призма-
тическій: 8ми и 12ти угольный.
Мы видѣли въ рисункѣ, на
стр. 45, образчикъ колоннъ
безъ базъ, но это исключеніе.
Почти всегда Романская
колонна имѣетъ базу, такъ
называемую аттическую

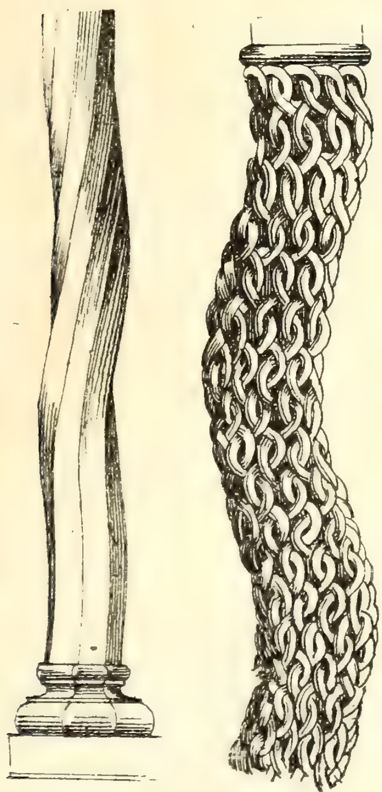




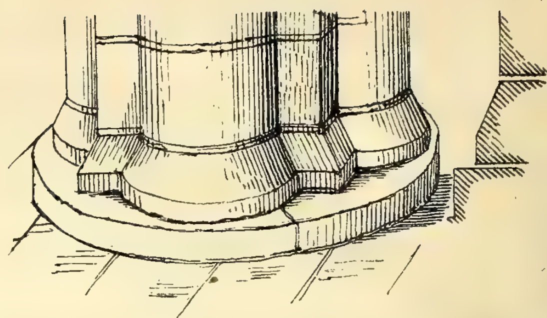


съ двумя
валиками
и скоціей.
Въ началѣ
XI вѣка база
эта груба и неуклю-
жа и часто въ ней
нѣтъ полочки, ни
поверхъ, ни снизу
верхняго валика

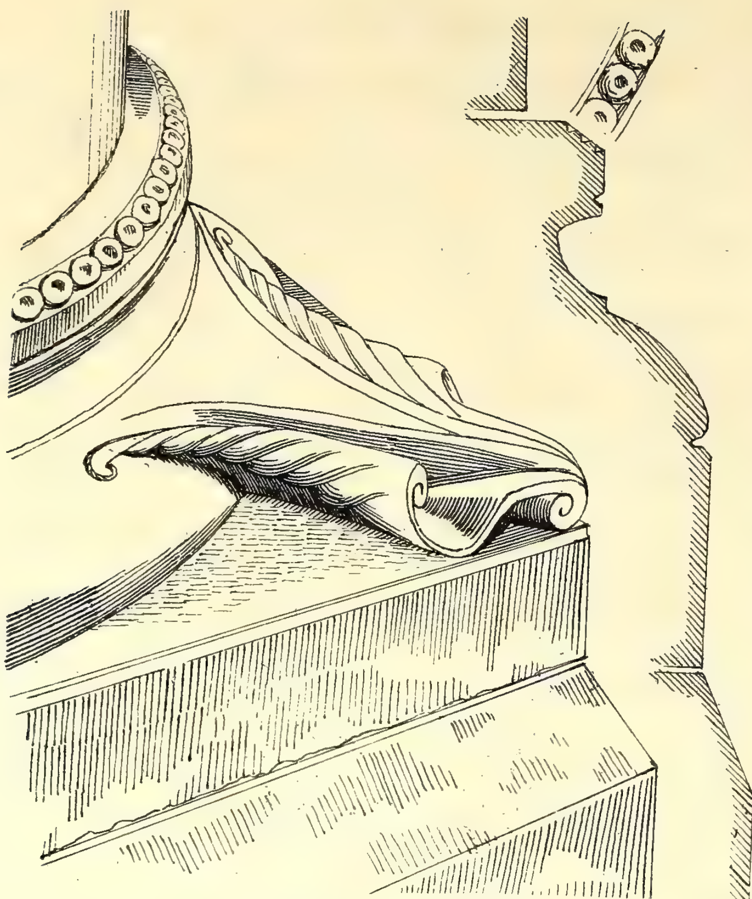
ночѣмъ дальше, тѣмъ она все болѣе и болѣе облагораживается и становится очень красивой. — Впрочемъ, какъ бы ни была красива база, въ ней все таки рѣдко появляется верхняя полочка и отливъ. Древніе Римляне, желая сдѣлать отливъ, сначала выдѣлывали полный цилиндръ колонны и потомъ вынимали, посредствомъ тески, всю длину фуста, оставляя только отъ цилиндра небольшия полоски и отливы сверху и снизу. Это требовало большаго и кропотливаго труда и



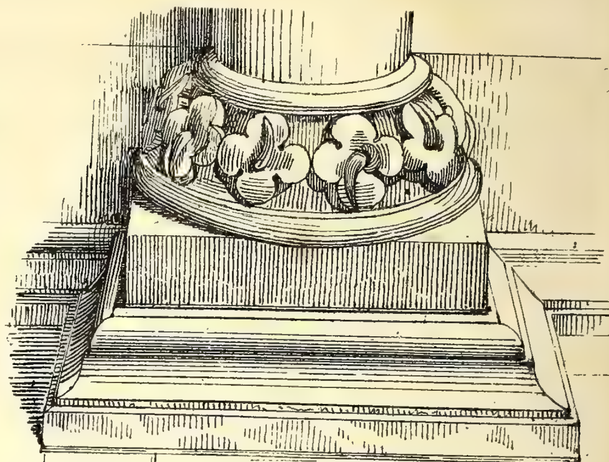
уменьшало массу матеріала. Романскіе архитекторы предпочитали не дѣлать отлива или въ рѣдкихъ случаяхъ дѣлая его, вынимали его у базы, а не у фуста. Впрочемъ база въ Романскую эпоху не всегда аттическая; часто она имѣетъ видъ опрокинутой корзины или подушки съ однимъ валомъ покрытымъ орнаментами, а иногда фигурами животныхъ. Иногда



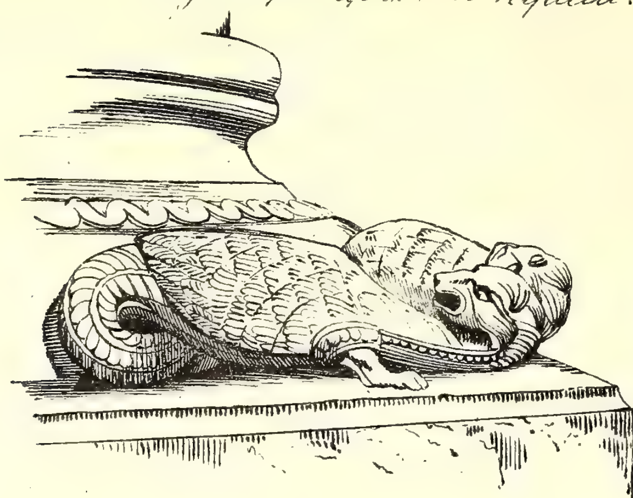
Изъ крипты св. Стефана въ Оксеррѣ.

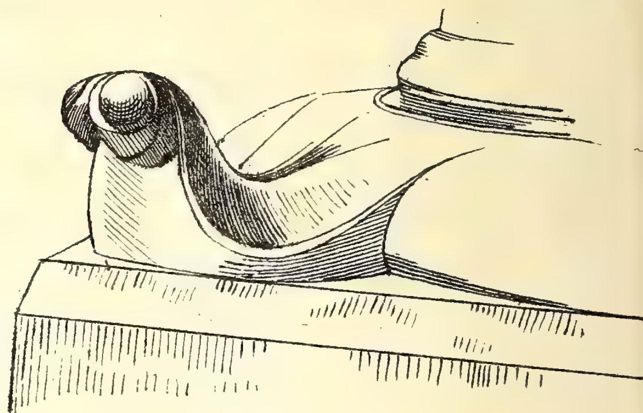


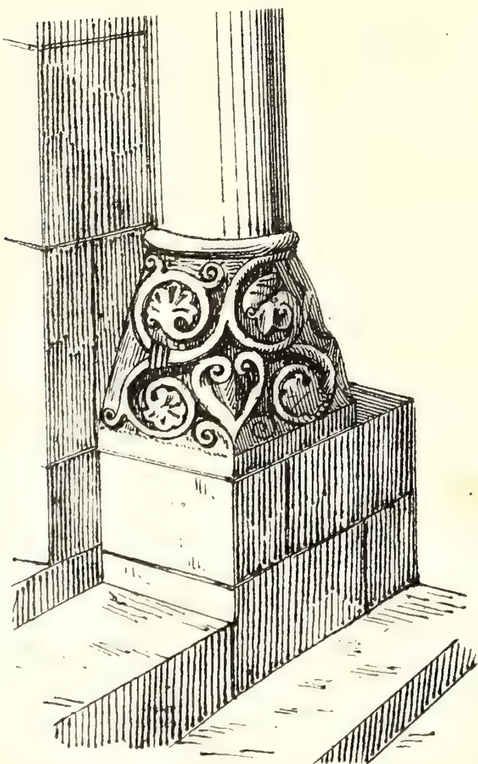
Изъ хора церк. въ Пуасси.



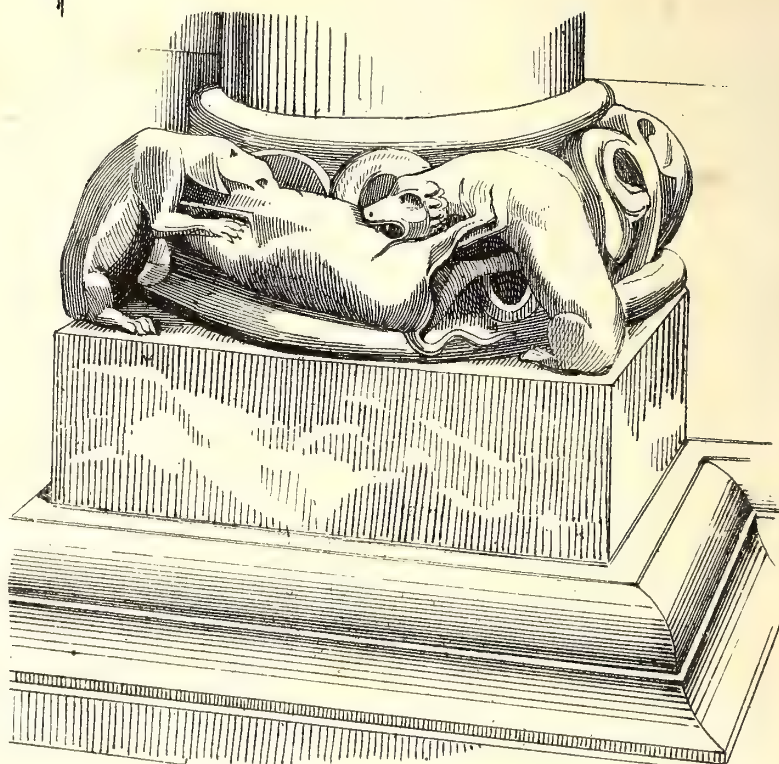
Изъ церкви Везелейскаго аббатства.







Изъ церкви въ Куссе (Cusset.)



Изъ церкви Везелейскаго аббатства.

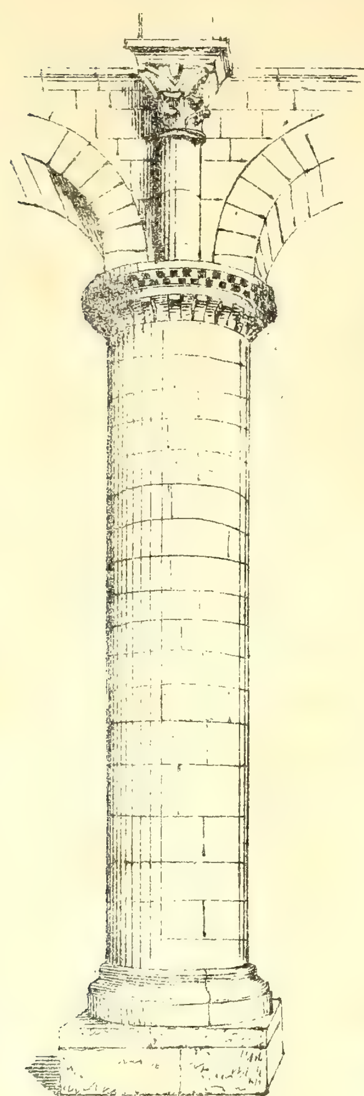
они похожи на опрокинутую капитель и въ нѣкоторыхъ случаяхъ похожа на ту самую капитель(x), которая находится наверху этой же колонны.
Отличительная черта Романской базы есть такъ называемый грифъ или угловой листокъ. Романскіе архитекторы, замѣчая что нижній валикъ несмотря на свою толщину, оставляетъ на углахъ плинта голымъ, что эти голые углы въ случаѣ сильнаго давленія на колонну, испортятся и откалываются, придумали наполнить ихъ какимъ нибудь маленькимъ орнаментомъ, который бы связывалъ углы плинта съ валикомъ и отсюда произошелъ грифъ. Уже съ самаго начала XI вѣка находимъ мы грифъ и въ Германіи и во Франціи. Въ началѣ онъ очень простъ и только впослѣдствіи развивается до тѣхъ формъ, которыя мы видимъ въ XII и XIII столѣтіи.

Грифъ изчезаетъ вмѣстѣ съ Романскимъ стилемъ, а готика обхо-

(x) Подобную же обдѣлку мы найдемъ и въ колоннахъ Русскихъ церквей XVI и XVII вѣка. Там занимствованія съ запада Романская кубическая капитель повторяется и внизу вмѣстѣ съ астрагаломъ. Разумѣется уже поверху кончик.

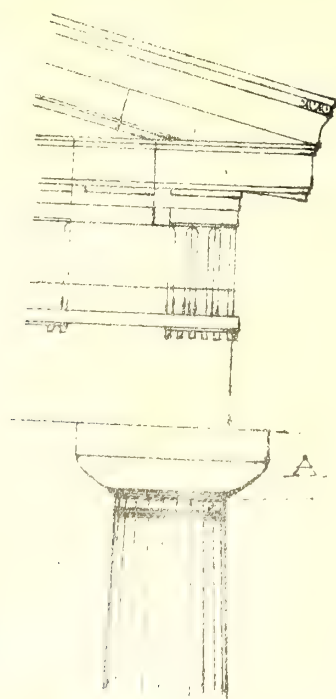
стоя уже безъ него.

Романскіе архитекторы понимали что столбъ, какъ часть стѣны, не могъ получить ту же базу, что и колонна. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда столбъ бывалъ округленъ и почти имѣлъ форму колонны, онъ все таки получалъ другую капитель и другую базу съ цоколемъ. Самая интересная часть колонны есть безъ сомнѣнія ея капитель и она то, въ Романскомъ стилѣ, получаетъ совершенно другой смыслъ нежели въ античныхъ сферахъ.



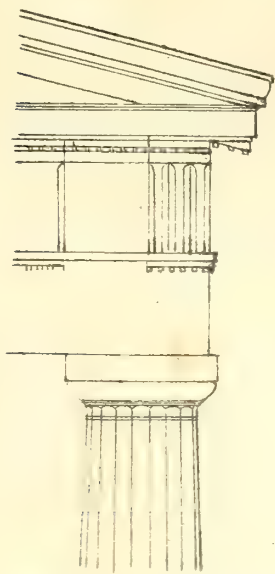
Капители.

Мы видѣли въ исторіи Египетскаго и греческаго искусства, происхожденіе дорической капители. Она представляетъ только часть прежняго четвероугольнаго столба, у котораго нѣсколько ниже срѣзали углы и который превратился впослѣдствіи въ 16ти гранную призму или въ протодорическую колонну.—



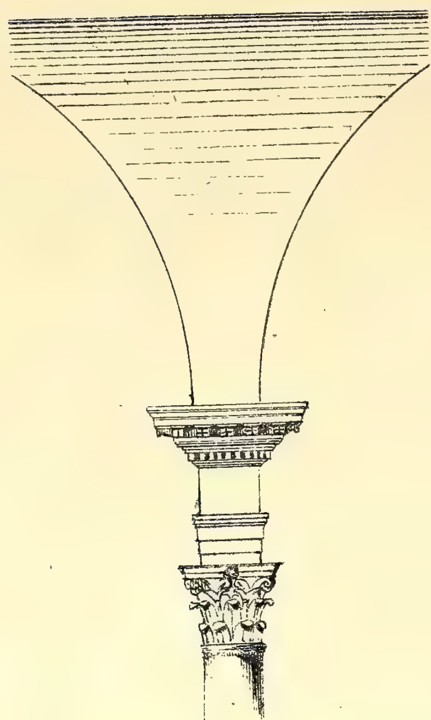
Профиль антаблемана капители въ Агригентѣ.

Греки дали этому остатку четверу-гольнаго столба имя абакъ, еще подушку внизу или эхиносъ [чрезвычайно красивой линіи] посредствомъ котораго можно было сдѣлать переходъ отъ четверугольной формы абаки къ круглой формѣ колонны. Собственно говоря капитель эта, такъ какъ она употреблена въ большей части храмовъ, не нужна для конструкціи. Колонна подпирала бы архитравъ также хорошо, и безъ капители. Возьмемъ напримѣръ профиль антаблемана и капители Агригентскаго храма.

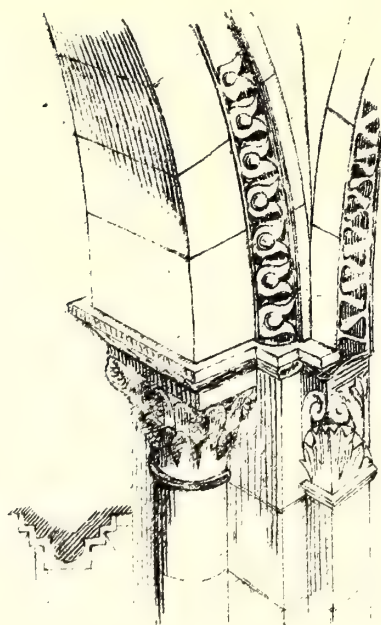

Профиль антаблемана и капит. Парѳенона

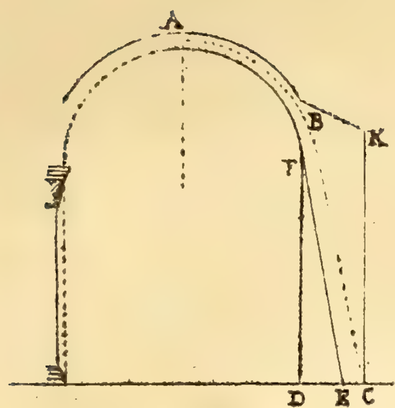
Въ немъ очевидно часть А не нужна и строительное искусство могло бы обойтись безъ нея. Въ Парѳенонѣ, вѣрный художественный инстинктъ Аѳинянъ заставилъ ихъ выступить антаблеманомъ надъ колонной и тогда капитель дѣлается необходима. Вынось ея дѣйствительно поддерживаетъ массу антаблемана.

Римляне, введя арку въ архитект...



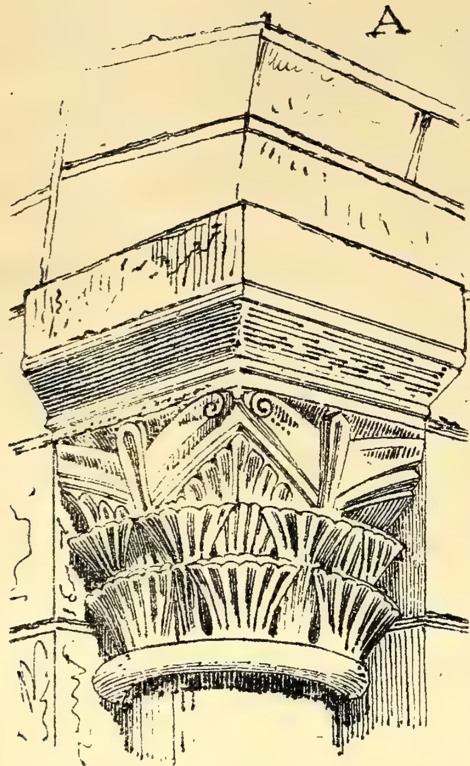
иногда ставили ее на колонну, но только так же как въ Агригентѣ, внутренняя линія арки приходилась противъ линіи фуста. Здѣсь капитель опять ненужна для конструкціи.- Она необходима только въ эстетическомъ отношеніи. Глазъ привыкъ видѣть колонну извѣстныхъ пропорцій съ ея головкой наверху и не находя этой головки остался бы неудовлетвореннымъ, не говоря уже о некрасивости слишкомъ вытянутой линіи безъ всякаго перехвата. Романская капитель съ самаго начала играетъ важную роль въ конструкціи, принимая верхнею своею частью широкую четырехъугольную массу и передавая ея круглому фусту. Тогда капитель уже не одно украшеніе, она является полезнымъ, даже необходимымъ членомъ общей системы постройки.-





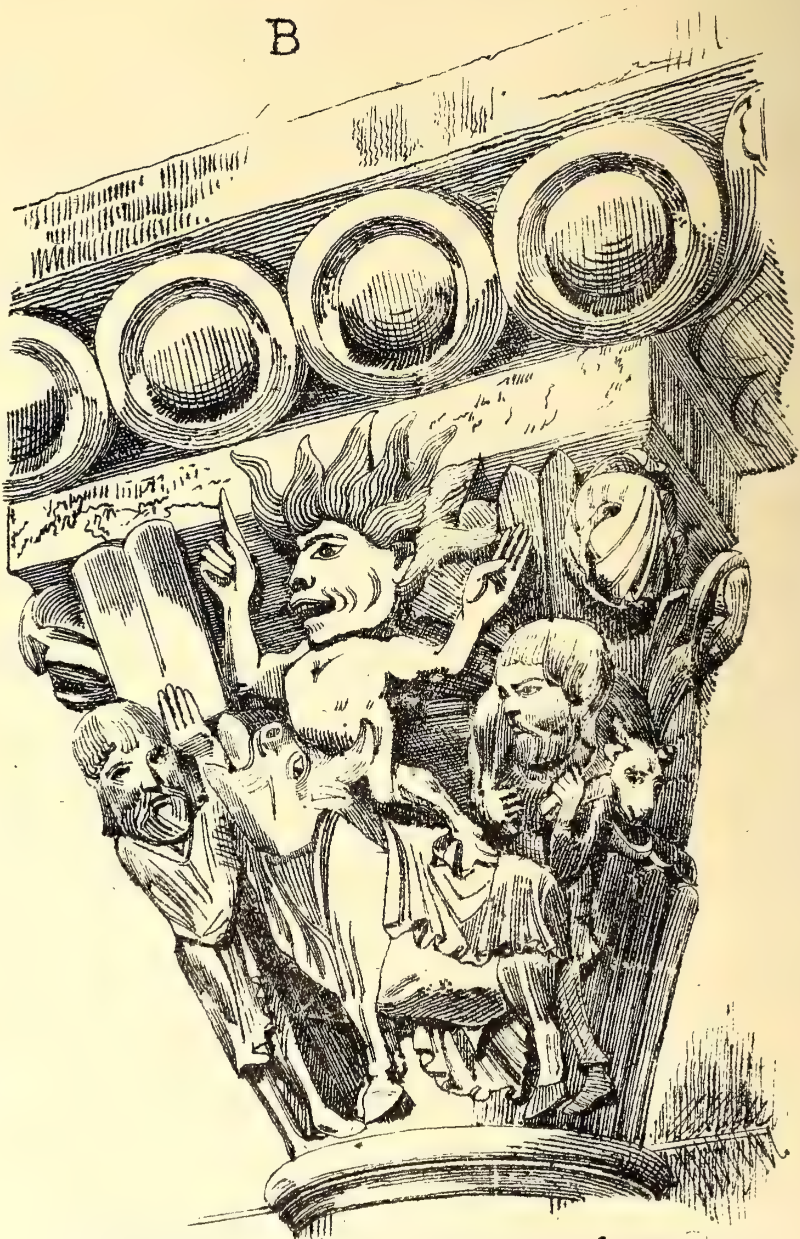
Средневѣковые архитекторы поняли что при постройкѣ, какъ коробоваго полуциркульнаго свода, такъ и арки давленіе арки AB обнаруживается не по вертикальной линіи FD, а по наклонной FE; что слѣдственно треугольникъ FDE совершенно не нуженъ и представляетъ только лишнюю трату матеріала: и что обязанность хорошаго практика и строителя состоитъ въ томъ, чтобы своими формами стѣны, поддерживающей сводъ [или линіей колонны и столба, поддерживающихъ арку] какъ можно ближе подойти къ линіи FE. Мы увидимъ въ исторіи готическаго стиля, что на этомъ законѣ статики основаны самые огромные эффекты внутренней отдѣлки большихъ средневѣковыхъ соборовъ /см. ист. готич. архит. стр. 37/ Нужно только чтобы линія давленія BC не выходила вонъ изъ поддерживающей массы FDCK; иначе масса эта будетъ опрокинута.

Основываясь на этомъ, Романскіе архитекторы довольно сильно



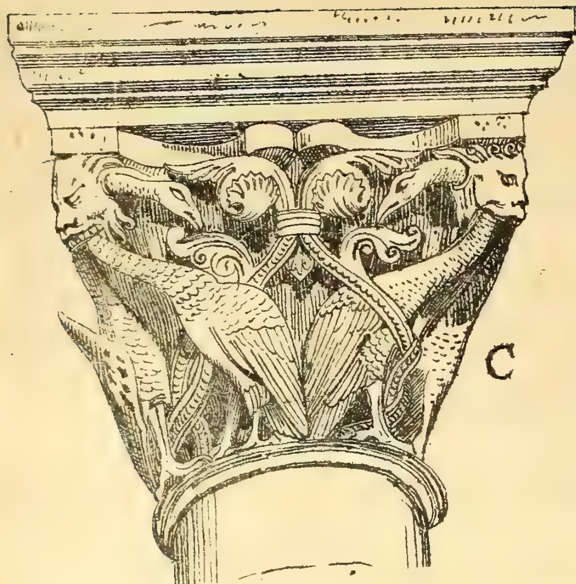
выступали своей абакой,
какъ видно изъ прилагае-
мыхъ рисунковъ и прини-
мая на нее всю тяжесть
подпружной полуциркульной
арки, передавали ее цѣликомъ
самой капители, а посред-
ствомъ капители и колоннѣ,
которая уже незначительно
(на половину или три че-
тверти діаметра только)
выступала изъ массы столба.

При такомъ
назначеніи ка-
пители, ее нельзя
было дѣлать
такою растре-
панною, какъ
Римская капи-
тель Коринѳскаго
ордера; нужно
было сберечь
массу и потому,
даже въ тѣхъ
мѣстностяхъ,
гдѣ уцѣлѣли
Римскія колонны,
Романскія не
повторяютъ
ихъ капители

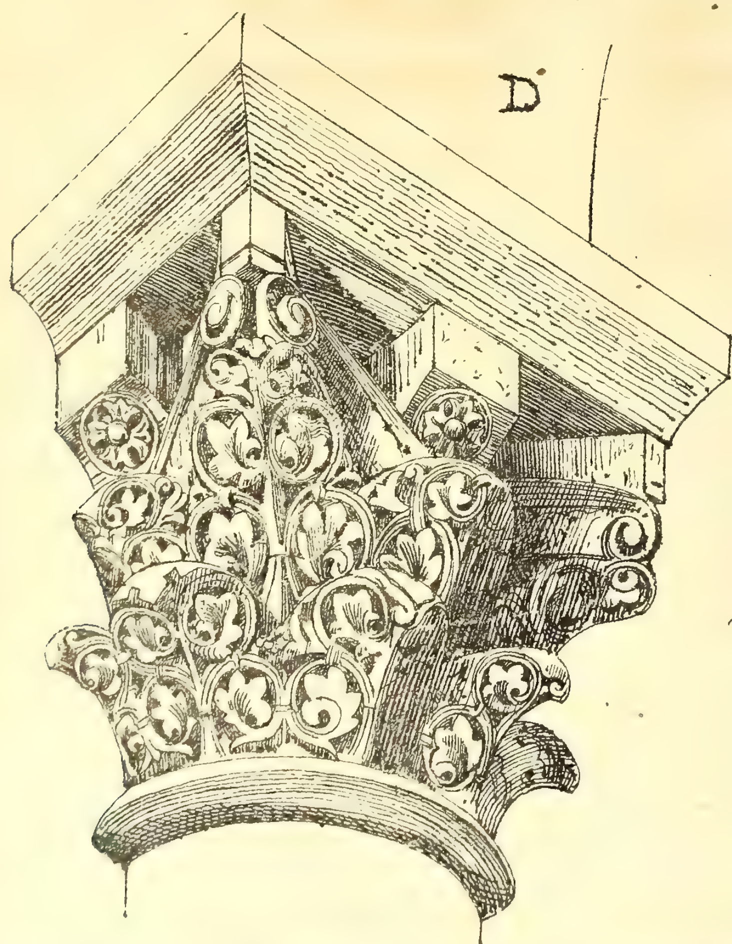


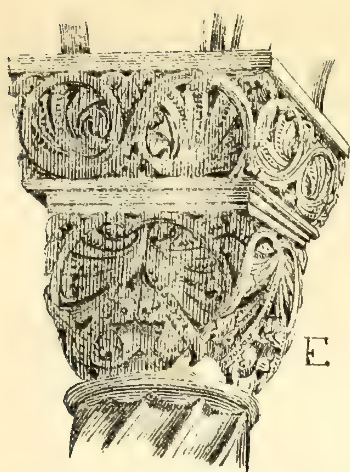
Ц. г. Везелейской церкви Св. Магдалины

въ точности. Классики убѣждены что причина этого — неумѣнье и незнаніе опыта Романскихъ скульпторовъ. Но въ переходную эпоху и въ готическую, скульптура орнаментовъ была даже сильнѣе, чѣмъ у Римлянъ и несмотря на то, скульпторы все таки избѣгали сильно отгибающихся тонкихъ листьевъ Коринѳской капители. Ясно что капитель имѣла для нихъ другое значеніе, нежели для Римскихъ архитекторовъ. Она не была для нихъ корзинкой, обвязанной распадающимися листьями, а плотной крѣпкой массой, назначенной нести сильную тяжесть. Романскія капители чрезвычайно разнообразны. Часто, въ одномъ и томъ же зданіи, всѣ капители различны. Средневѣковая архитектура дѣйствовала въ этомъ отношеніи также какъ природа, которая не создаетъ ни одного дерева, похожаго на другое и даже на одномъ и томъ же кусту, одинъ цвѣтокъ не похожъ на другой. При постройкѣ какого нибудь зданія назначалась только общая вышина и ширина капители, а затѣмъ всякій



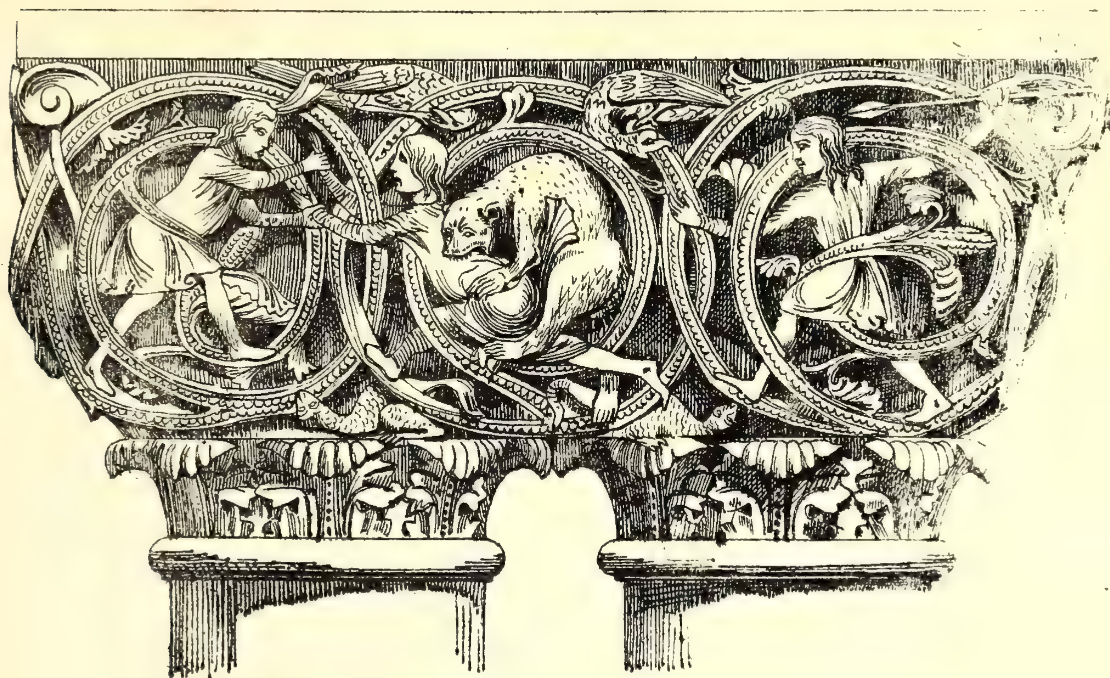
рабочій отдѣлывалъ ее по собственному произволу. Иныя изъ нихъ представляютъ намекъ на коринѳскую капитель, D) другія покрыты цѣлымъ барельефомъ, котораго содержаніе часто совсѣмъ для насъ непонятно. Иногда представлялась какая нибудь басня (fabliau) какъ напримѣръ журавль вытаскивающій кость изъ горла лисицы; иногда сцены изъ священной исторіи. Въ капители, помѣщенной нами выше изображенъ напримѣръ Моисей сходящій съ Синая со скрижалями и останавливающійся при видѣ золотого тельца, надъ которымъ пляшетъ чертъ, радующійся такому отпаденію отъ вѣры отцевъ, народа израильскаго. Съ другой стороны представленъ израильтянинъ, несущій козленка





Капитель изъ Конрайсбурга.

чтобы принести его въ жертву передъ тем-целиъ и тоже оста-навливающійся въ недоумѣніи. Абака украшена кружками напоминающими античные овалы.



Часто капитель украшена фигурами животныхъ, существующихъ или фантастическихъ, перевитыхъ стеблями и листьями растеній. Иногда представлена охота, какъ напримѣръ въ великолѣпной капители Тулузскаго музея. Нерѣдко также скульпторъ помѣщаетъ фигуру толстаго монаха или женщины, выглядывающихъ изъ-за листьевъ.

Собственно говоря, существуютъ

симфоніи главныя формы Романскихъ капителей:

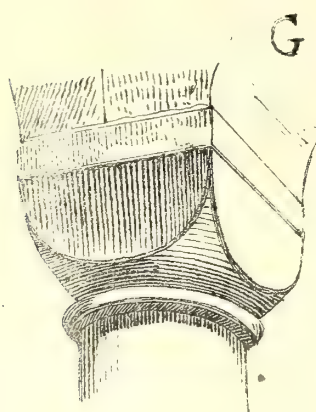
a) Подражающая хотя и издалека Коринѳской капители, какъ напримѣръ первая A помѣщенная на стр. 54. и D.

б) кубическая капитель округленная снизу, какъ напр. E, G, H, I, K, L, M и O.

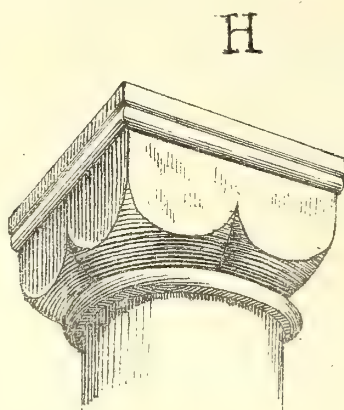
c) Капитель въ видѣ опрокинутой пирамиды усѣченной параллельно основанію напр. B и C.

d) чашевидная капитель, P, R, S и N.

Всѣ другія формы состоятъ изъ соединенія двухъ такихъ капителей вмѣстѣ.



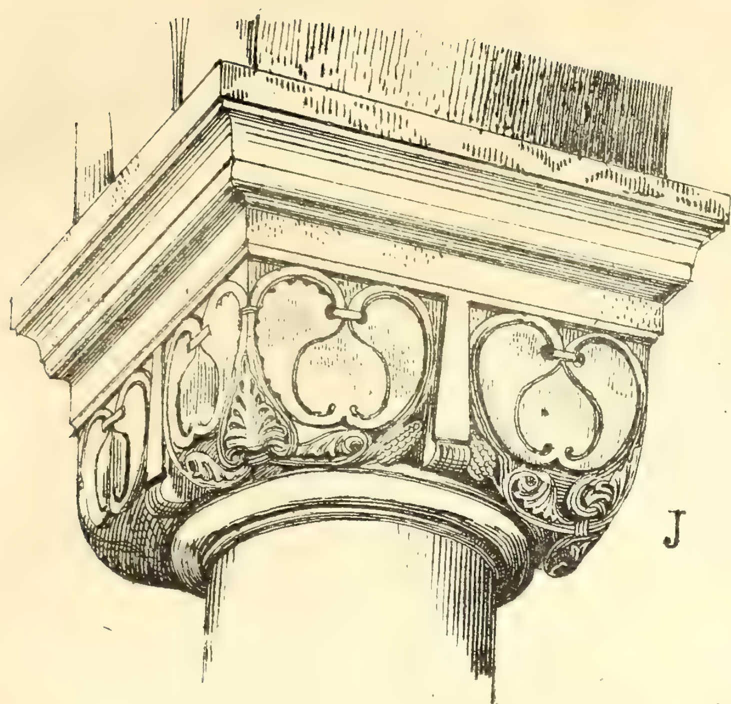
G



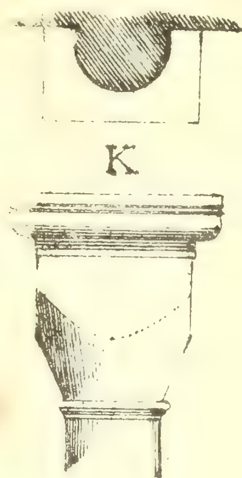
H

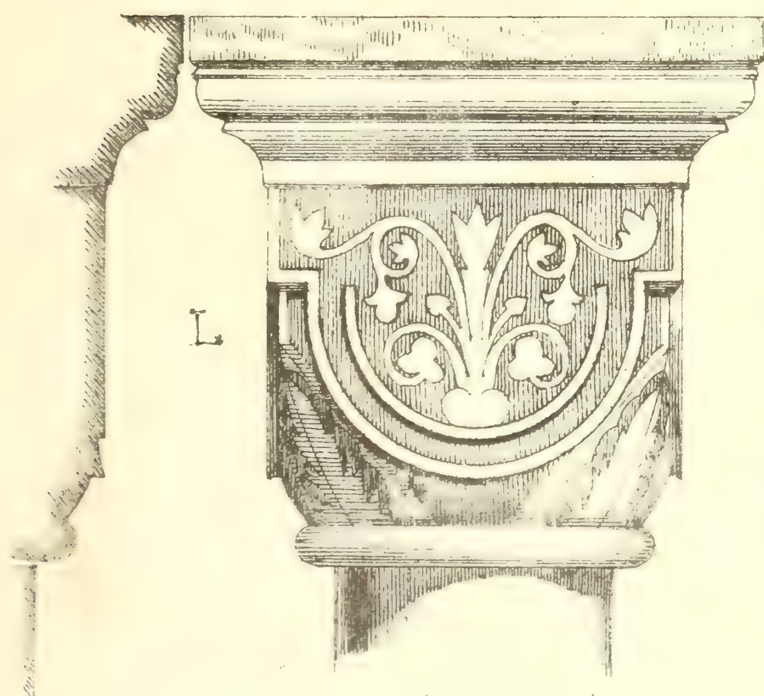
Кубическая капитель самая раціональная изъ всѣхъ потому что всѣхъ лучше передаетъ массу арки круглому фусту и представляетъ самый удобный переходъ. Мы находимъ ее при самомъ началѣ Романской эпохи, въ особенности въ такихъ мѣстностяхъ (какъ напримѣръ въ Саксоніи) гдѣ вовсе не было Римскихъ зданій.

Нѣкоторые археологи полагаютъ что кубическая форма развилась

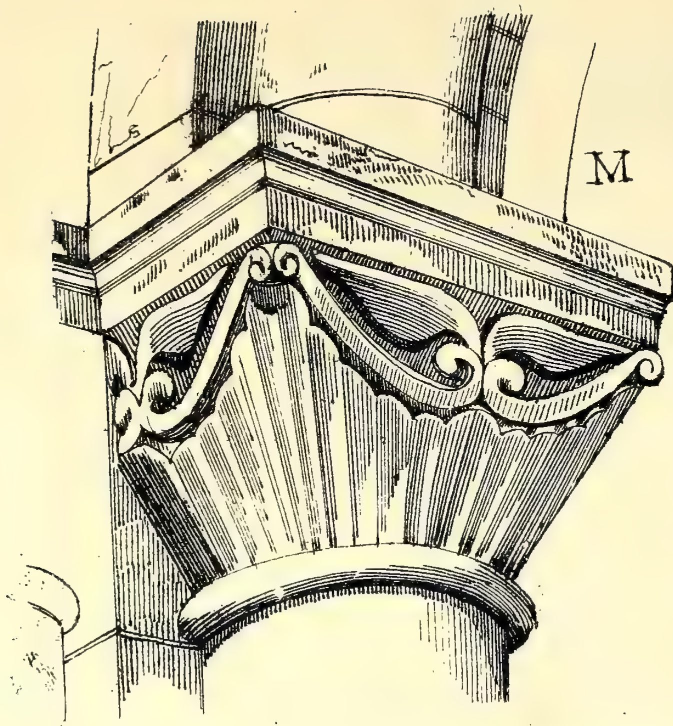


изъ Византiйской капители и точно, въ контуръ капителей Св. Софiи, есть нѣкоторое сходство съ кубической, но заимствованiя тутъ не могло быть никакого. Большинство Византiйскихъ капителей имѣютъ напротивъ форму опрокинутой (какъ напримѣръ въ церкви С. Витале въ Равеннѣ) пирамиды, которыя тоже есть въ Романскомъ стилѣ и которыя однако ни сколько не похожи на кубическую капитель.





Линiя кубической капители тѣмъ же прямо противуположна линiи Коринфской и съ самой матрицы прямо выпячивается въ стороны, тогда какъ въ Коринфской есть изгибъ внутрь.

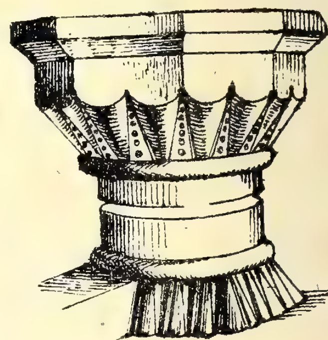


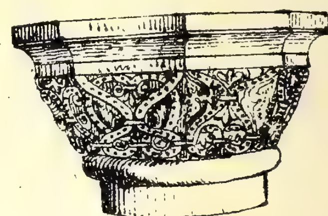
Есть очень много вариантовъ этой капители въ иныхъ случаяхъ она про-угловатая, въ другихъ очень раздавленная; то срѣзанныя стороны куба образуютъ съ каждой стороны опрокинутую полуциркульную линію, то двѣ такихъ линіи, то сегментъ круга, то вершину гиперболы. Иногда линія ея такъ замаскирована что нескоро доберешься въ ней толку и не тотчасъ узнаешь въ ней кубическую капитель. (смотри капители E, G, I и K). Иногда покрыта орнаментами или скульптурными или расписанными, иногда она проста и безъ всякихъ украшеній. Самые богатое ея развитіе мы находимъ въ зданіяхъ переходной эпохи.





Капители залы капитула при Майнцскомъ Соборѣ

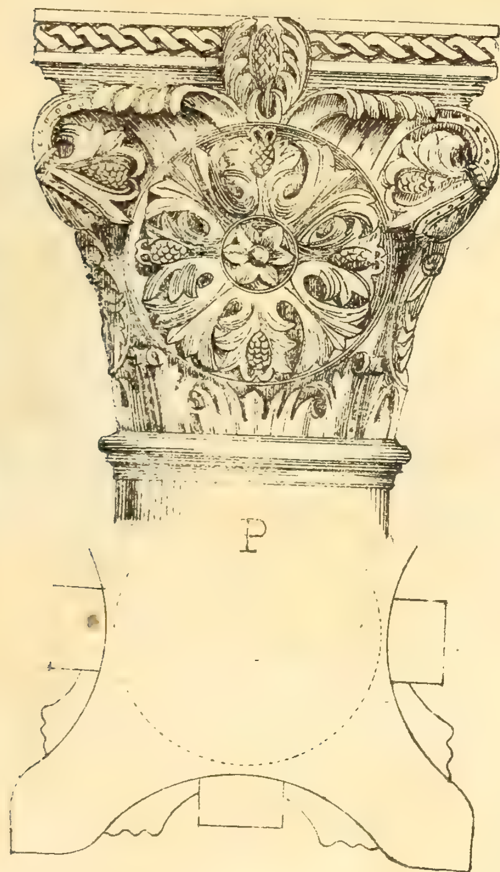




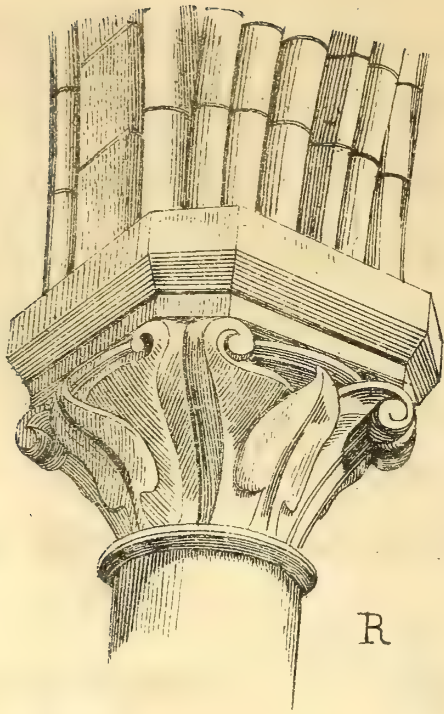
Капители крипты Іоркскаго собора York-cathedral

Капитель въ видѣ опрокинутой

пирамиды мы уже могли изучить въ формахъ C и D; но не надобно думать, однакоже, что она всегда беретъ свою декорацію изъ царства животныхъ. Очень часто ее украшаютъ одни листья и стебли, порою унизанные круглыми шариками или такъ называемыми бусами.

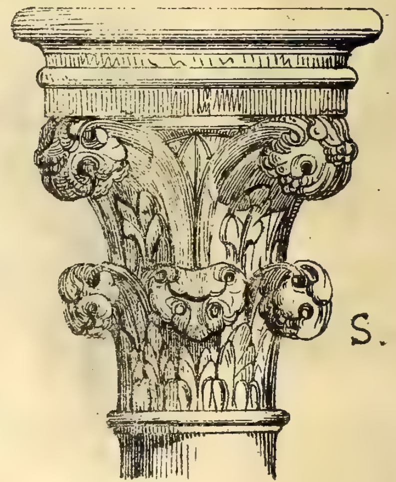


Чашевидная форма имѣетъ изгибъ и вовнутрь какъ и Коринѳская капитель; но декорація ея совсѣмъ другая. Часто единственное сходство ея съ Коринѳской состоитъ въ такомъ же изгибѣ абаки, какъ и въ Коринѳской капители. Обыкновенно же абака имѣетъ форму опрокинутой аттической четырехугольной базы. Мы представляемъ здѣсь капитель /P./ взятую изъ прежняго Романскаго клуатра Везелейскаго аббатства. Весь ея фасъ занятъ большей розеткой



Капитель апсида Мантской церкви. (Mantes)

въ формахъ которой есть нѣчто латинское. Въ верхней своей части капитель представляетъ выгибъ впередъ какъ во всякой чашевидной капители. Стебли въ этихъ выгибахъ унизаны бусами. Вообще говоря, капитель эта скорѣе принадлежитъ <u>переходной</u> <u>эпохѣ</u>, нежели чисто Романскому вѣку. Она слишкомъ деликатна для настоящаго Романскаго типа; астрагала ея съ желобкомъ слишкомъ тонка, детали довольно мелки. Тѣмъ не менѣе она представляетъ очень красивый образчикъ чашевидной формы.

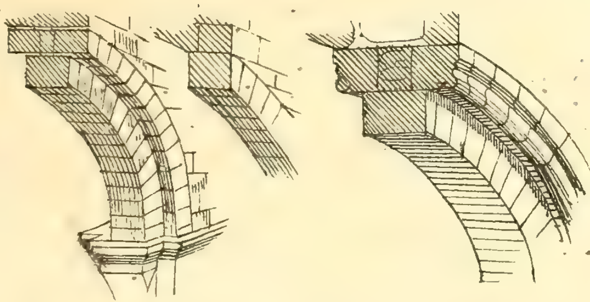


Форма капители, украшенной кроссами, принадлежащая концу переходной эпохи или началу готической.

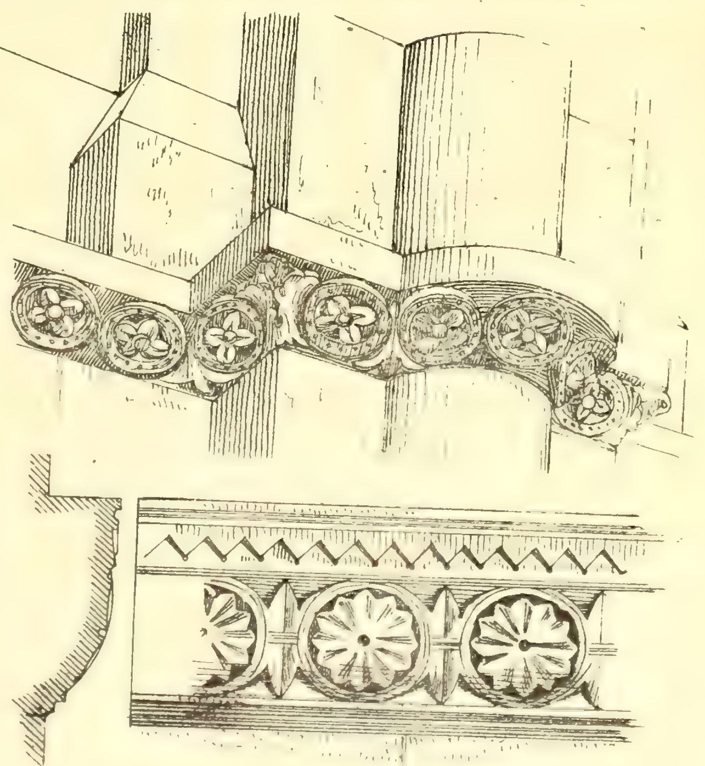
Другой образчикъ гораздо проще. Это капитель изъ апсида <u>Мантской</u> <u>церкви</u>, построенной въ концѣ переходной эпохи. Она сработана изъ очень крѣпкаго песчаника и должна была принять на себя арки съ ближайшихъ колоннъ, одну подпружную малаго наоса

и два ребра. Здѣсь нуженъ былъ довольно сильный выступъ, чтобы захватить всю эту массу и по-тому предпочтена чашевидная форма. Довольно оригинально то обстоятельство что два изъ ея угловыхъ листьевъ загнуты къ низу, а два къ верху. Загнутые къ низу переходятъ уже въ готическую форму кроссовъ или крючковъ. Послѣднія капители переходной эпохи съ длинными крючками ничѣмъ не отличаются отъ раннихъ го-тическихъ и должны были бы на-зываться <u>готическими</u>. см. кап. S

Пояски

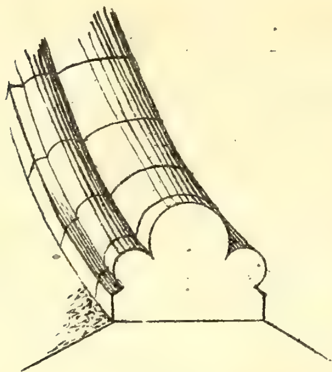


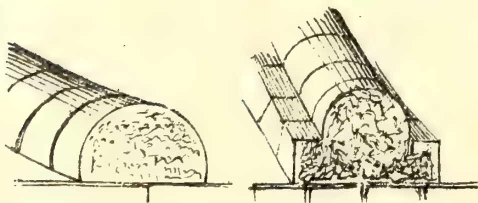
<u>Романскіе</u> <u>пояски</u> какъ снаружи, такъ и внутри зданія, очень про-сты и напоми-

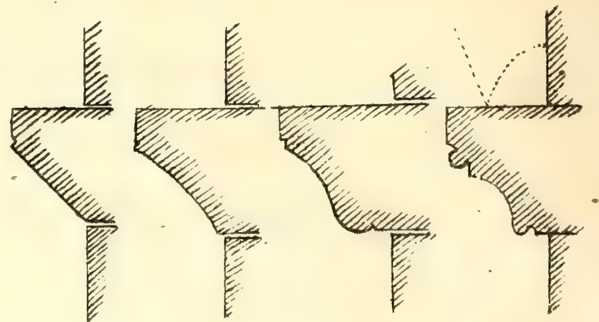


наютъ карнизики и пояски Визан-тійской архитек-туры. Это или очень плоскіе эс-лобки или родъ полу-гуськовъ иногда гладкіе, иногда украшенные ли-стиками, розетками

Архивольты. или другими прорѣзками. <u>Архивольтовъ</u> въ раннемъ Романскомъ зданіи, внутри почти не бываетъ. Всѣ подпружныя арки, а также и перекинутыя съ колонны на колонну въ ряду столбовъ и колоннъ, дѣлящихъ церковь на наосы, имѣютъ острый уголъ и никакого архивольта кромѣ развѣ происходящаго отъ самой кладки. Позднѣйшія Романскія арки дѣлались съ двумя уступами, а если столбъ, на который упирается арка имѣетъ въ углу небольшую колонку, то въ аркѣ иногда пропущена эта самая колонка, изгибающаяся въ видѣ валика вмѣстѣ съ аркой. Въ переходную эпоху встрѣчаемъ мы иногда и два такихъ валика, а иногда и архивольтъ въ видѣ одной или двухъ прорѣзокъ или и гладкихъ частей. Самые богатые архивольты дѣлались вокругъ порталей, о которыхъ мы впослѣдствіи поговоримъ подробнѣе.





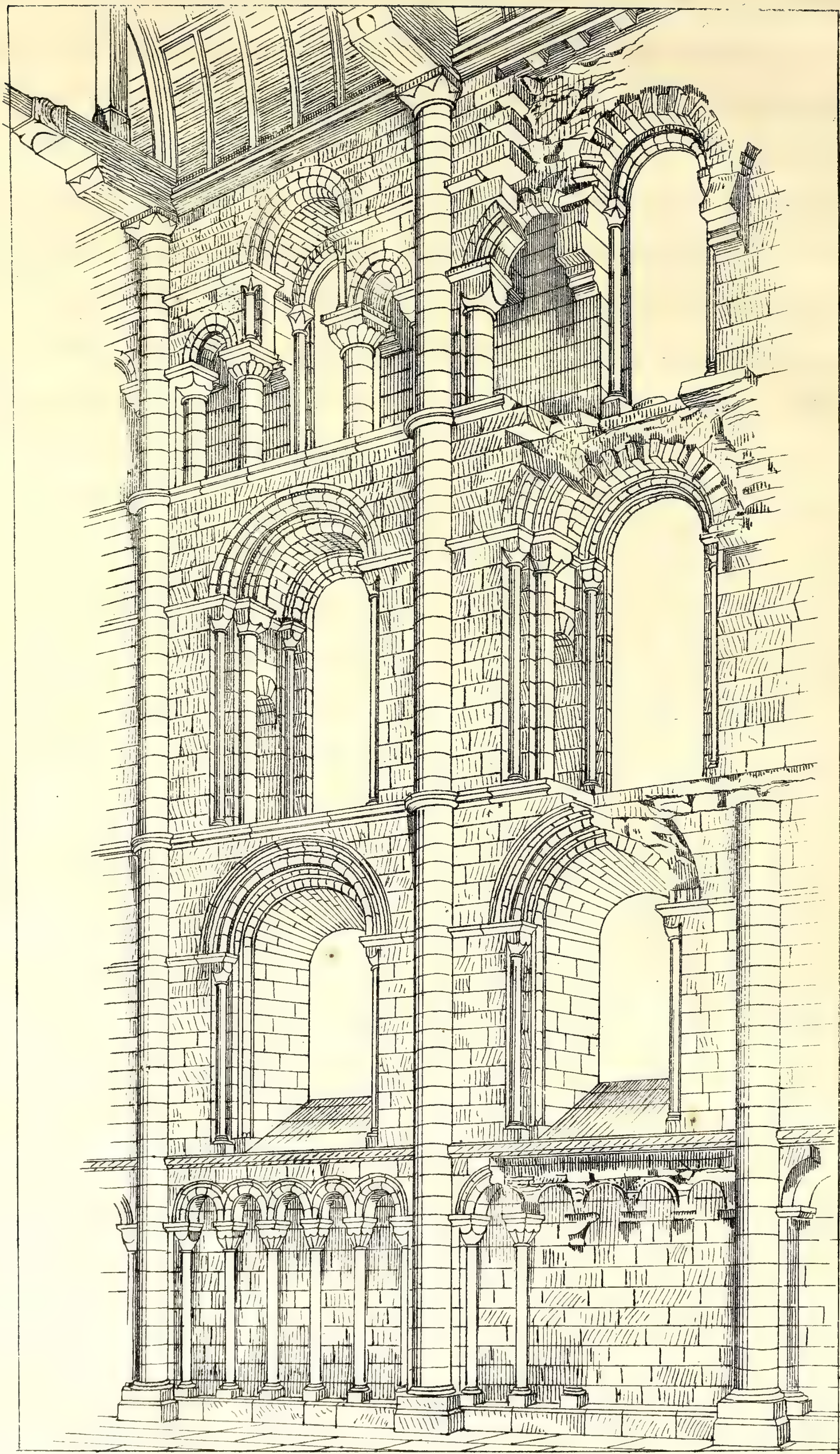


При крестовыхъ сводахъ ребра дѣ-

-лялись сначала острыми, а впослѣдствіи къ началу готической эпохи ихъ стали украшать валикомъ причемъ и самыя подпруженныя арки заменены были толстымъ валомъ или даже тремя валиками, однимъ потолще въ середине и другими потоньше по бокамъ.

Чтобы дать понятіе о томъ, какой видъ имѣли архивольты въ переходную эпоху, мы помѣщаемъ здѣсь перспективный видъ трансепта петерборайгскаго собора въ Англіи, гдѣ есть архивольты не только въ аркатурахъ нижняго этажа, но и въ обычныхъ окнахъ втораго этажа. Петерборайгскій соборъ, одинъ изъ большихъ соборовъ англійскихъ, имѣетъ въ длину 426 футъ, въ ширину 79 футъ и покрываетъ болѣе 50.516 квадрат. футъ пространства.

Замѣчательно, какъ ловко архитекторъ устроилъ проходы внутри каждаго простѣнка. Можно обойти зданіе кругомъ, какъ на высотѣ третьяго, такъ и на высотѣ четвертаго этажа. Обходы эти устроены нарочно, чтобы имѣть



надзоръ за расписными стеклами, которыя были въ большомъ употребленіи въ Англіи, въ то время, какъ во Франціи уже трудно было найти хорошаго мастера стекольщика.
Такіе обходы дѣлались иногда и снаружи, какъ мы увидимъ впослѣдствіи, въ готическомъ стилѣ. Рисунокъ трансепта петерборогскаго собора важенъ для архитекторовъ еще тѣмъ, что показываетъ систему Романской кладки. Снаружи и внутри, стѣны облицованы хорошо отесанными, хотя и небольшими камнями; внутри стѣны насыпаны простой щебень и обломки такого же камня, залитые растворомъ. Подобная конструкція недостаточно надежна, чтобы на нее оперетъ большие своды и это обстоятельство было причиною почему базилики вообще и петерборогскій соборъ въ особенности, такъ долго не покрывались сводами. Замѣтимъ также эластичную кладку арокъ. Въ окнѣ 2^го^ этажа видно, какъ каждая арка состоитъ изъ трехъ независимыхъ арокъ, лежащихъ одна на другой

и въ случаѣ нарушенія равновѣсія, могущихъ скользить одна по другой. Эта система кладки арокъ, выработанная Романской эпохою, много помогла впослѣдствіи Готической эпохѣ строить свои чрезвычайно упругія зданія. Уже въ Романской архитектурѣ находимъ мы подпружныя арки, выложенныя тоже такимъ способомъ, а въ Готическую эпоху ихъ иначе и не клали.

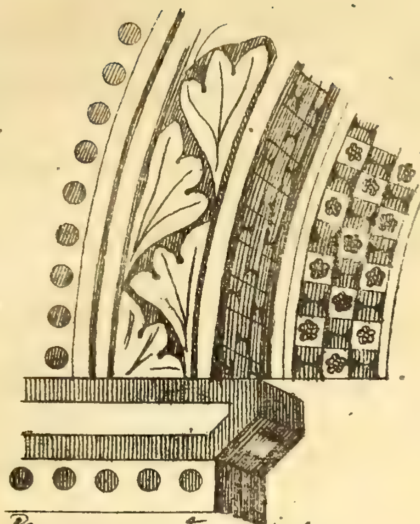
Раскраска и полихромія

Большая часть Романскихъ церквей была расписана фресками историческаго содержанія и, кромѣ того, всѣ



Раскраска въ церкви Св. Савина въ Пуату во Франціи

арки безъ рельефнаго архивольта имѣли написанные архивольты. Самыя капители, пояски, карнизики были также расписаны. Конечно весьма немногіе образчики этой полихроміи уцѣлѣли, но напримѣръ въ <u>Пуату</u> во Франціи въ церкви <u>Св. Савина</u> открыты фрески принадлежащія, по всей вѣроятности, концу XI-го столѣтія. Мѣста неза-



Роспись стѣнъ церкви въ Шантель ле Шато

занятыя фресками были расписаны орнаментами тоже <u>al fresco</u>. Въ <u>Германіи</u>, въ маленькой церкви <u>Шварцъ-Рейндорфа</u>, близъ <u>Бонна</u>, также открыты великолѣпныя фрески XII вѣка, о которыхъ будетъ сказано особо, въ отдѣлѣ живописи Романской эпохи. Мы представляемъ здѣсь уголокъ, взятый изъ церкви городка <u>Шантель-ле-Шато</u>, въ прежней провинціи <u>Бурбонне</u>, во <u>Франціи</u>. Обыкновенно, въ полукуполѣ апсида написанъ былъ Спаситель, иногда въ большихъ размѣрахъ, далѣе въ хорѣ или въ часовняхъ за апсидомъ, сцены изъ священной исторіи Новаго Завѣта, въ сводахъ [а если церковь покрыта балками, то на стѣнахъ] главнаго нефа сцены изъ исторіи Ветхаго Завѣта. Въ стѣнахъ или западномъ пронаосѣ, изображались обыкновенно различныя сцены изъ апокалипсиса, а надъ эмпорой, находившейся надъ пронаосомъ

сцены мученій и смерти различныхъ мучениковъ и вообще легендарные сюжеты.

Эмпоры. Мы еще ни слова не сказали объ этихъ эмпорахъ, устроенныхъ на аркахъ и колоннахъ, которыя очень обыкновенны въ Романскихъ церквахъ. Онѣ дѣлались на западномъ концѣ главнаго наоса [это то, что въ нашихъ русскихъ церквахъ неправильно называется хорами] и не имѣли ничего общаго съ галлереями или трифоріумомъ(х), находившимися надъ малыми наосами. Впослѣдствіи ими воспользовались, чтобы поставить на нихъ органы. Въ дѣвичьихъ монастыряхъ, на этой эмпорѣ помѣщалась игуменья съ монахинями. Въ другихъ церквахъ назначеніе эмпоры менѣе ясно.

Trabes. По примѣру латинскихъ базиликъ, находимъ мы нерѣдко и въ Романскихъ церквахъ также trabes; балку, дѣлящую церковь на пространство для вѣрующихъ и святилище. Ее называли по французски panne [pannae, proni] и ставили на ней иногда одно распятіе, а иногда и Богоматерь съ Еванг. Іоанномъ

(х) трифоріумъ или три отверстія, [три арки вмѣстѣ

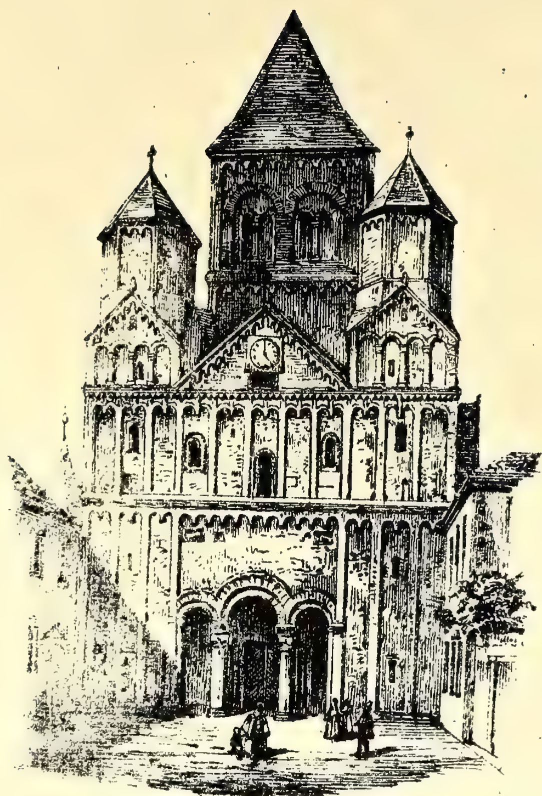
Также вѣшали на ней люстру, состоявшую изъ желѣзнаго круга, къ которому были придѣланы драконы и другія фантастическія животныя, поддерживающія подсвѣчники.

Теперь мы достаточно познакомились съ внутренностью Романской церкви, чтобы представить себѣ общій эффектъ, представляемый ею, при входѣ. — Пройдя чрезъ небольшія сѣни, расписанныя фресками мистическаго содержанія и войдя въ церковь, мы остаемся нѣкоторое время поражены грандіозностью цѣлаго. Часто вовсе небольшія церкви производятъ это впечатлѣніе. Какой то таинственный полусвѣтъ царствуетъ повсюду [такъ какъ окна не велики и часто стоящая въ окнѣ колонка еще убавляетъ свѣта] Когда глазъ привыкаетъ, то мы начинаемъ различать фрески написанныя на стѣнахъ и сводахъ. Ряды арокъ упирающихся въ колонны стоящія при столбахъ [или попеременно въ колонну и столбъ] идутъ направо и на-

устроивавшимся надъ каждымъ звеномъ главнаго наоса.

лѣво; сквозь нихъ видны какъ въ туманѣ малые наосы съ ихъ крестовыми сводами, тоже расписанными. Надъ арками главнаго наоса идетъ красивая галлерея трифоріума съ двумя или тремя арками въ каждомъ пролетѣ, а надъ нею небольшія окна главнаго наоса. Вдали передъ нами широкая полоса свѣта показываетъ мѣсто гдѣ главный наосъ пересѣкается трансептомъ. Въ центрѣ этой свѣтлой полосы видна стѣнка лекторіума, а за нею, если смотрѣть съ эмпоры, видно темное пятно. Это спускъ въ крипту, гдѣ хранятся мощи. Рядомъ и по обѣ стороны этого спуска, входы въ нѣсколько ступенекъ на помостъ святилища, гдѣ возвышается запрестольный образъ (или барельефъ, стоящій за барельефнымъ же престоломъ. Вдали, въ темномъ полукругѣ апсида, едва видно изображеніе Спасителя, подъ которымъ проходятъ арки трифоріума, а подъ ними арки отдѣляющія хоръ отъ малаго наоса обходящаго кругомъ апсиду и сквозь

нихъ видны сильный свѣтъ, потому что часовни устроенныя этимъ чиломъ нхосю, даютъ ему порядочную массу свѣта. Въ иныхъ церквахъ, тріумфальная арка святилища прорѣзывается балкой съ распятіемъ посрединѣ. Прибавимъ къ этому, что въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ, окна могли быть съ разноцвѣтными стеклами, расписныя и что солнечный лучъ, проходя сквозь нихъ, заставляетъ ихъ горѣть радужными цвѣтами. Но перейдемъ къ наружности Романскихъ церквей. Если подойти къ западному входному фасаду, то первое что бросится въ глаза, — это великолѣпный порталъ. Такъ какъ стѣны Романскихъ церквей чрезвычайно массивны, то продѣлывая въ нихъ отверстіе для двери, мы бы получили коридоръ. Чтобы получить толщину стѣны въ дверяхъ не болѣе аршина, слѣдовало вынуть немного массы изъ стѣны. Это достигалось нѣсколькими уступами въ стѣнѣ и такими же уступами въ аркѣ, всегда полуциркульной [въ настоящемъ Романскомъ стилѣ] Въ уступахъ стѣны



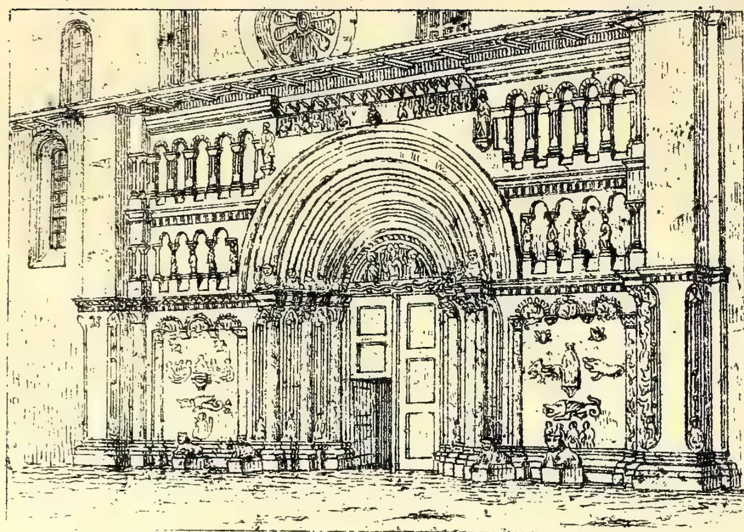
Церковь въ Мармутье, во Франціи.

ставимыя колонны, часто орнаментированныя, а надъ колоннами или архивольты, разыгранные тоже разными орнаментами. Рядомъ съ этимъ порталомъ были или аркатуры [глухія арки] или въ нѣкоторомъ разстояніи другіе меньшей величины порталы. Иногда мѣсто портала заступаютъ три сквозныя арки рядомъ, какъ напримѣръ въ церкви въ Мармутье [въ департаментѣ нижне-рейнскомъ Bas Rhin во Франціи], но чаще всего между двумя башнями западнаго фасада [которыхъ лопатки или контрфорсы по большей части спускаются до земли] остается такъ мало мѣста, что довольно одного хорошаго портала, чтобы наполнить его. Мы должны обратить особенное вниманіе на орнаменты

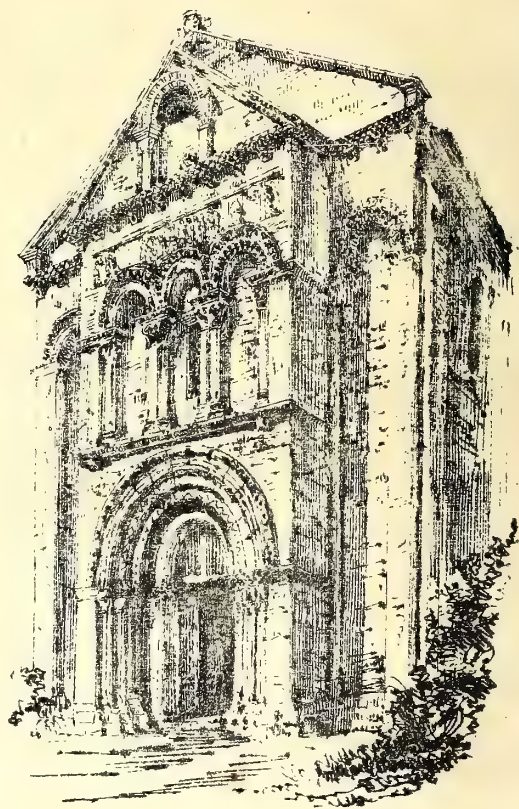


Архивольтъ портала

архивольтовъ, потому что это такія формы, которыхъ мы не встрѣчаемъ ни въ античномъ, ни въ древне христіанскомъ, ни въ древне египетскомъ или древне Персидскомъ, ни, наконецъ въ магометанскомъ искусствѣ. Сначала мы видимъ, начиная сверху, въ прилагаемомъ рисункѣ /A/ граненые четвероугольники или такъ называемые алмазы, тоже гвозди. /B/ головки или маски, /C/ прямоугольные зубчики /D/ попеременно звѣздочки и бусы /E/ галуны или переплетеные полукруги, унизанные бусами, /F/ канатъ или витой валикъ, /G/ монеты или кружки, /H/ зигзагъ или ломанный валикъ, /I/ два зигзага или шевроны, /K/ шахматы, /L/ волнистый валикъ. /M/ цвѣточки или гвоздика, /N/ контръ шевроны, /O/ шнуръ съ бусами и наконецъ, /P/ ромбы простые и переплетенные. Здѣсь нѣтъ еще такъ называемыхъ палочекъ или брусочковъ, орнамента очень обыкновеннаго въ архивольтахъ дверей и оконъ; нѣтъ зубцевъ пилы, тоже очень часто попадающейся формы, и многихъ другихъ. Дверь

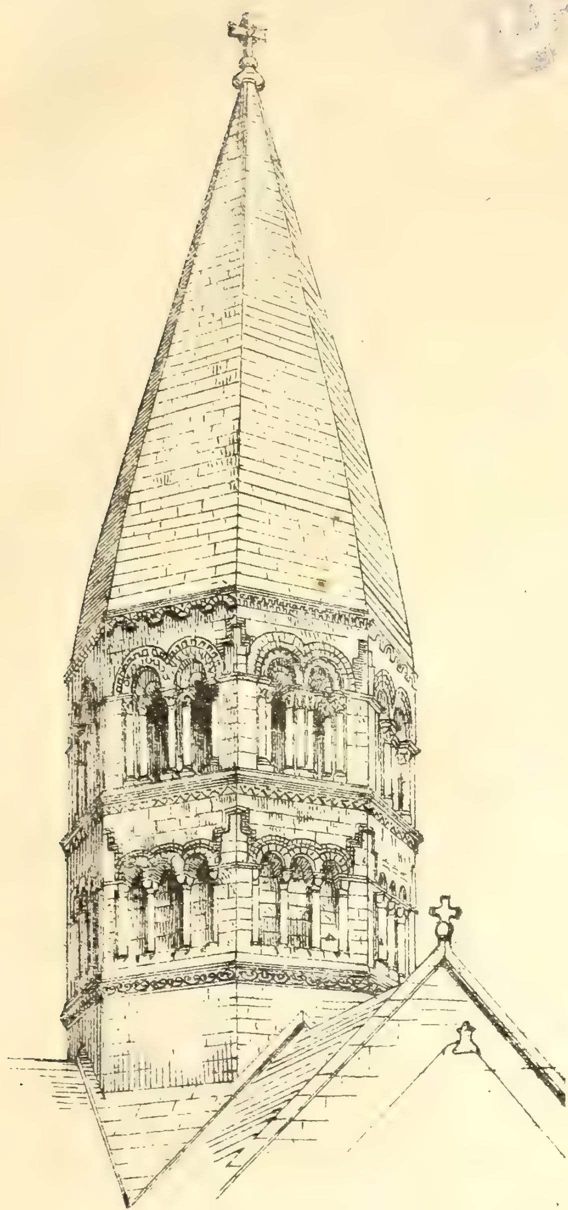


портала впрочемъ рѣдко бываетъ полуциркульная почти также какъ и въ латинскомъ стилѣ она чаще прямоугольная; и въ полукругъ арки называемымъ <u>тимпаномъ</u> всегда красуется барельефъ. Сверху, надъ портикомъ, протянутъ поясокъ, а надъ нимъ проходитъ рядъ аркатуръ, захватывающихъ и самыя <u>башни</u>. Въ этихъ аркатурахъ часто помѣщены полуциркульныя окна; а иногда и <u>роза</u> или круглое окно. Иногда, какъ напримѣръ въ Нормандскихъ церквахъ, на фасадѣ вовсе нѣтъ аркатуръ, а надъ портикомъ помѣщены три полуциркульныхъ окна, а иногда и одно большое. Средняя часть фасада, между башнями, всегда оканчивается фронтономъ. Замѣчу,



Романская церковь въ Западной Франціи.

въ иныхъ случаяхъ порталъ съ окнами, находящимися выше, какъ бы образуетъ особое зданіе, болѣе или менѣе выступающее изъ главнаго фасада. Мы прилагаемъ здѣсь рисунокъ фасада церкви въ Лупіакѣ.



Колокольня въ Шелештадтѣ (église de Sainte Foi, à Schelestadt) въ Эльзасѣ, во Франціи.

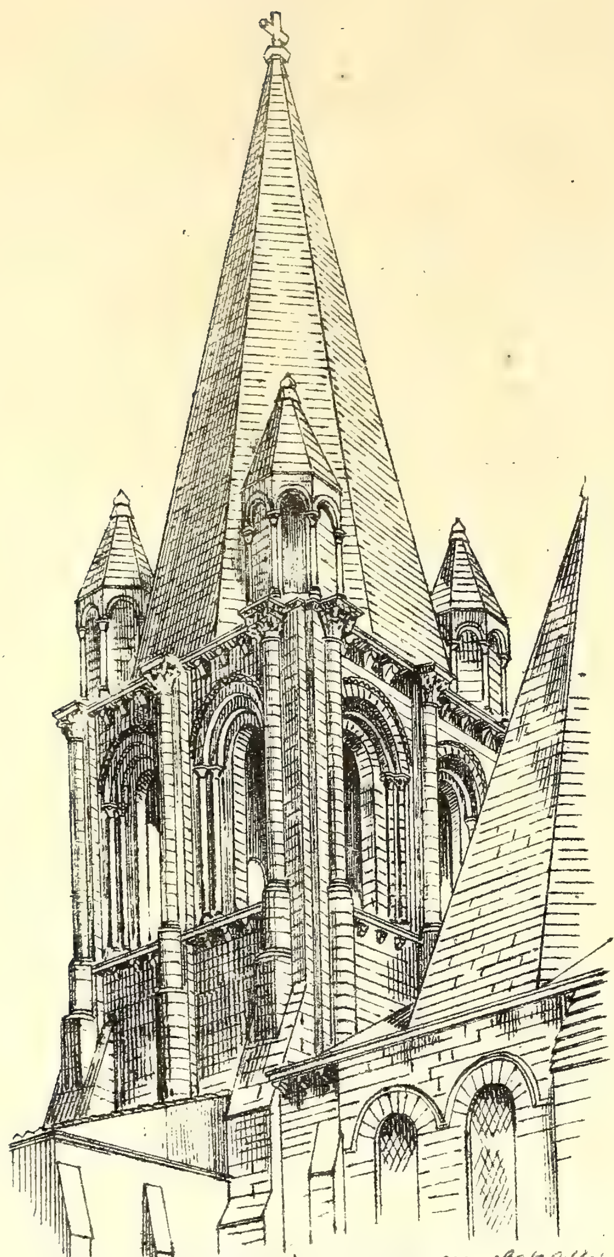
Самая лучшая часть главнаго фасада, послѣ портала, это двѣ высокія башни, почти всегда его украшающія. Выше было сказано, что башни уже въ латинскомъ стилѣ считались главнымъ украшеніемъ церкви и что въ Романскую эпоху, онѣ сдѣлались еще выше и красивѣе. Во многихъ мѣстностяхъ, не ограничиваясь двумя башнями западнаго фасада, и ставили еще третью, такую же высокую надъ центральнымъ четвероугольникомъ. Въ Норманіи, напримѣръ, соборы и аббатства ставили

ихъ по пяти: двѣ на западномъ фасадѣ, двѣ въ граняхъ образуемыхъ трансептомъ съ главными навами и одну надъ центральнымъ четвероугольникомъ. Къ сожалѣнію ни одни изъ нихъ вполнѣ не уцѣлѣли. На Рейнѣ, также, по пяти башенъ ставили въ церквахъ меньшихъ двѣ и больше. Мы говоримъ башни, а не колокольни, потому что сначала въ нихъ не было никакихъ колоколовъ. Мы уже видѣли что до XII в. колокола были очень не большие, стоили очень дорого и по бѣдности тогдашнихъ средствъ, гораздо скорѣе было воспользоваться фронтономъ церкви и въ его пролетахъ повѣсить колокола нежели предпринимать такую высокую и дорогостоющую постройку, какъ башня. Было бы тѣмъ, что башня были знакомъ господства

ницъ состязались церквами и шпилями. Феодальные властители строили въ своихъ замкахъ высшія башни или такъ называемые донжоны. Духовные властители, монастыри и аббатства, имѣя такія же права, не хотѣли отстать отъ бароновъ и графовъ, и вотъ почему, вѣроятно, мы и въ монастыряхъ повсюду видимъ башни. Для общинъ, успѣвшихъ пріобрѣсти нѣкоторую независимость, сооруженіе башенъ у церкви было тоже дѣломъ самолюбія и каждая изъ нихъ хвасталась передъ другой колокольнями своего собора. Въ XII в. уже это были дѣйствительно колокольни, хотя съ очень не многими колоколами и на верху находился всегда стражъ, состоявшій на своемъ жалованьи и дававшій знать посредствомъ колокольнаго звона или рога или другими сигналами, о приближеніи непріятельскаго отряда, о пожарѣ или другихъ бѣдствіяхъ, возвѣщавшій также и зорю поутру и вечеру. Чѣмъ значительнѣе ста

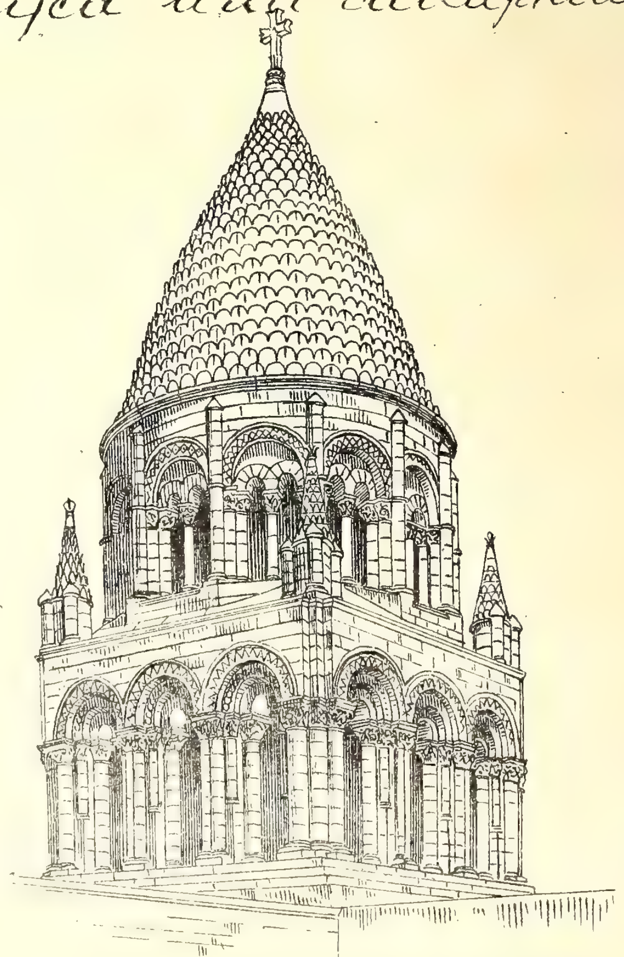
община только разумѣется боль-ше было въ ней церквей и при нихъ башенъ, вторившихъ другъ другу своими колоколами.

Башни эти были различныхъ формъ. Одныя съуживались къ верху, оставаясь четвероугольными, другия переходили въ восьмиугольникъ. Одни имѣли покрышку въ видѣ чешуйчатаго конуса или сахарной



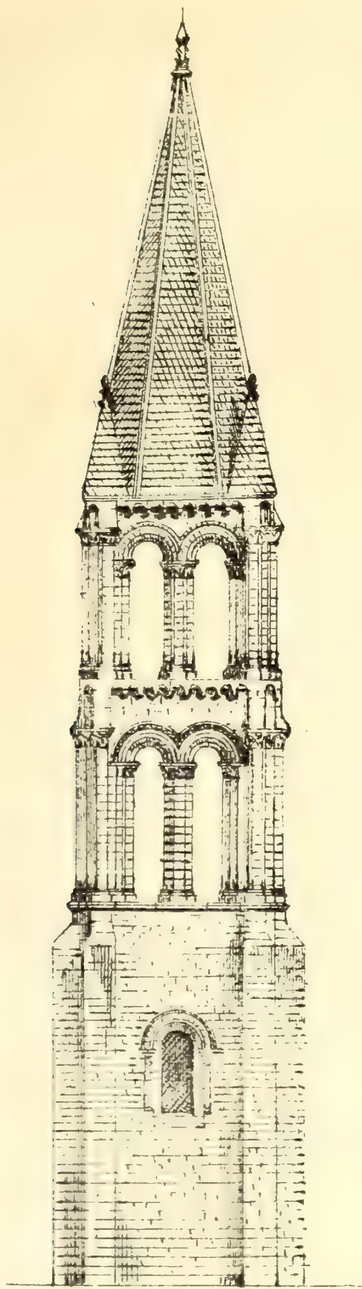
Колокольня надъ центр. четвероуг. въ Лошѣ, Loches, во Франціи.

головы, другія въ видѣ четырехъгранной или восьмигранной пирамиды съ небольшими главками или шпицхиничками на углахъ; у ... шпиля шпицхинички дѣлались чтобы нарѣзать углы/третьи



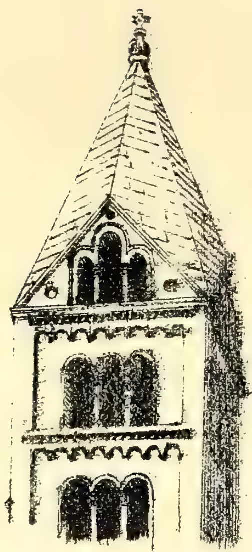
Колокольня женскаго монастыря въ Сэнтѣ, Saintes, построенная по ... Св. Фронтона въ ...

имѣютъ на углахъ фронтончики или также полу-фронтончики. Иныя начинаются толстыми контрфорсами снизу, другія же вовсе не имѣютъ. На Рейнѣ онѣ въ употребленіи башни раздѣленныя на короткіе этажи

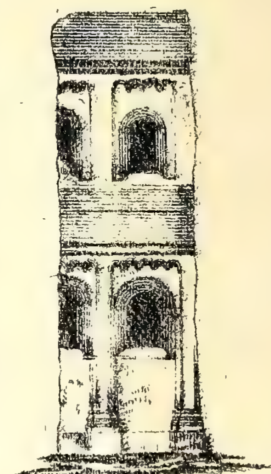


Чертежъ Нельской башни (à Nesle)

съ большими пролетами или арками, для безпрепятственнаго прохожденія звука (Schall öffnungen) или съ маленькими арками, если башня не назначена для колоколовъ. Покрышки въ Рейнскихъ церквахъ чрезвычайно оригинальныя; такъ напримѣръ каждая почти четырехугольная башня покрыта болѣе или менѣе высокою восьмигранною пирамидой, которой діаметръ равняется діагонали башни (въ планѣ). При этомъ устройствѣ, четыре ребра крыши приходятся на углы башни, а четыре на верхушки фронтончиковъ, находящихся со всѣхъ четырехъ сторонъ. Они


Рейнская башня.

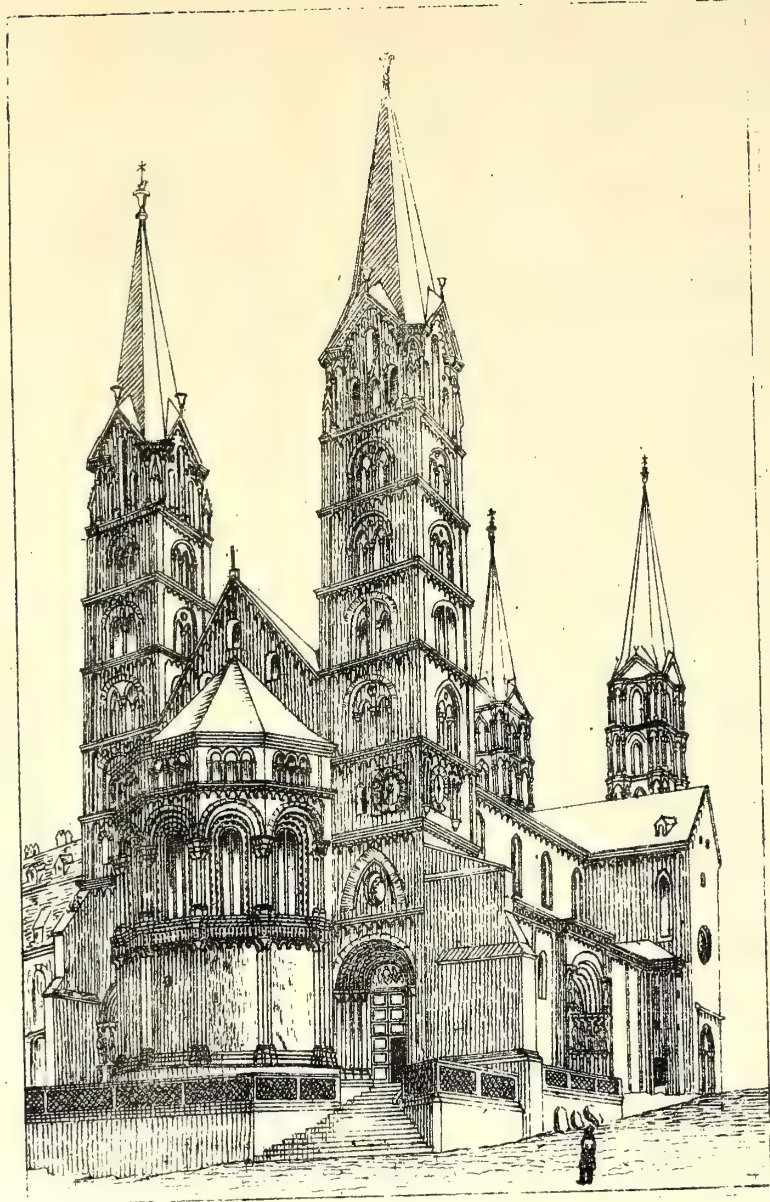
выше пирамида тѣмъ выше будутъ фронтоны. Въ восьмиугольныхъ башняхъ приходятся восемь фронтончиковъ и тутъ крыша, если ее разрѣзить параллельно основанію, принимаетъ форму звѣзды. При всей красотѣ этихъ Рейнскихъ башенъ, при взглядѣ на нихъ, является маленькое недоумѣніе, зачѣмъ всѣ ихъ этажи такъ похожи другъ на друга. Какъ то невольно спрашиваешь себя, почему въ такой то башнѣ именно шесть этажей. Почему не семь или не пять? Что именно обусловливаетъ ихъ количество?


Часть боковаго фасада Вормскаго собора.

Во французскихъ башняхъ того же времени есть больше композиціи. Всѣ этажи разнообразны, а единства ничуть не меньше, чѣмъ въ Рейнскихъ башняхъ.

Боковые фасады представляютъ всегда сначала стѣну малаго нава съ его крышей, какъ въ латинскихъ базиликахъ. Окна съ архивольтами или безъ оныхъ, съ колонками въ углахъ

подъ архивольтомъ, иногда съ колонкой, стоящей посрединѣ окна и дѣлящей его надвѣ арочки очень красивыя. Окна отдѣлены другъ отъ друга всегда или лопаткой или небольшимъ контрфорсомъ или колонкой, на половину выступающей изъ стѣны. Эти лопатки или колонны приходятся всегда противъ столбовъ или колонокъ находящихся внутри зданія, служатъ слѣдственно для усиленія стѣны, въ томъ мѣстѣ, гдѣ упирается внутренняя подпружная арка и два діагональныхъ ребра, и какъ нельзя болѣе выражаютъ внутреннюю конструкцію, что очень важно для всякой архитектуры. Лопатки или колонны поддерживаютъ карнизъ или сливаются съ нимъ. Карнизъ, при всей его красотѣ, чрезвычайно важенъ для насъ въ томъ отношеніи, что онъ служитъ однимъ изъ лучшихъ признаковъ, для опредѣленія, къ какой мѣстности, какое нибудь зданіе принадлежитъ, а также и къ опредѣленію стиля цѣлаго зданія. Человѣку знакомому



Соборъ въ Бамбергѣ — зданіе, которого большая часть принадлежитъ переходной эпохѣ.

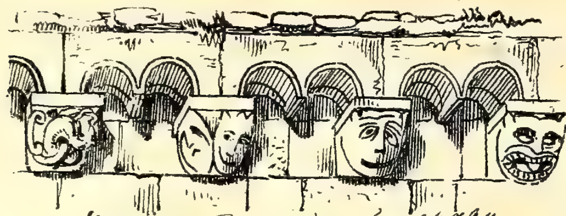
съ формами этихъ карнизовъ, достаточно показать кусокъ такого карниза, чтобы онъ съ точностію могъ рѣшить Романское это зданіе или нѣтъ, въ какомъ вѣкѣ строено и въ какой странѣ. если это напримѣръ кусокъ зданія, построеннаго въ Германіи, то можно даже опредѣлить въ какой именно мѣстности Германіи. Русскому художнику подобныя тонкости разумѣется ненужны, но все таки нехудо знать различія зданій германскихъ отъ французскихъ, итальянскихъ или англійскихъ. Карнизъ въ нѣмецкихъ церквахъ состоитъ изъ небольшаго плоскаго гуська или валика, самыхъ простыхъ формъ, подъ которымъ идутъ полуциркульныя арочки. Это то что

называется <u>арочнымъ карнизомъ</u> или арочнымъ фризикомъ, по нѣмецки (Rundbogenfries). Послѣднее названіе не совсѣмъ вѣрно. Мы привыкли понимать подъ словомъ фризъ, полосу стѣны гладкую или съ орнаментами, ограниченную сверху и снизу. Въ настоящемъ антаблементѣ, надъ фризомъ, проходитъ карнизъ, а подъ фризомъ идетъ архитрава. Фризъ правда можетъ существовать и безъ карниза и архитравы и проходить гдѣ нибудь, на половинѣ стѣны; дѣля ее своей красивой горизонтальной тягой (иногда орнаментированной) на двѣ части и помогая пропорціямъ зданія, но при этомъ, все таки, онъ долженъ быть ограниченъ сверху и снизу полочками, валиками или другими гзымзами. Въ арочномъ фестонѣ Романскихъ зданій нѣтъ ничего, ограничивающаго снизу, слѣдственно это не фризъ. Это нижняя часть карниза поддерживающаго верхній выступъ. Послѣдняя арочка опирается на лопатку и сливается съ ней безъ всякой капители, плиты или другого перехвата.

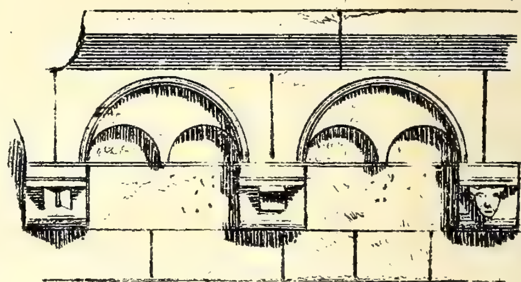
Форма эта очень красива и повторяется вездѣ въ карнизахъ главныхъ

наса; апсиды и въ каждомъ этажѣ оменъ.

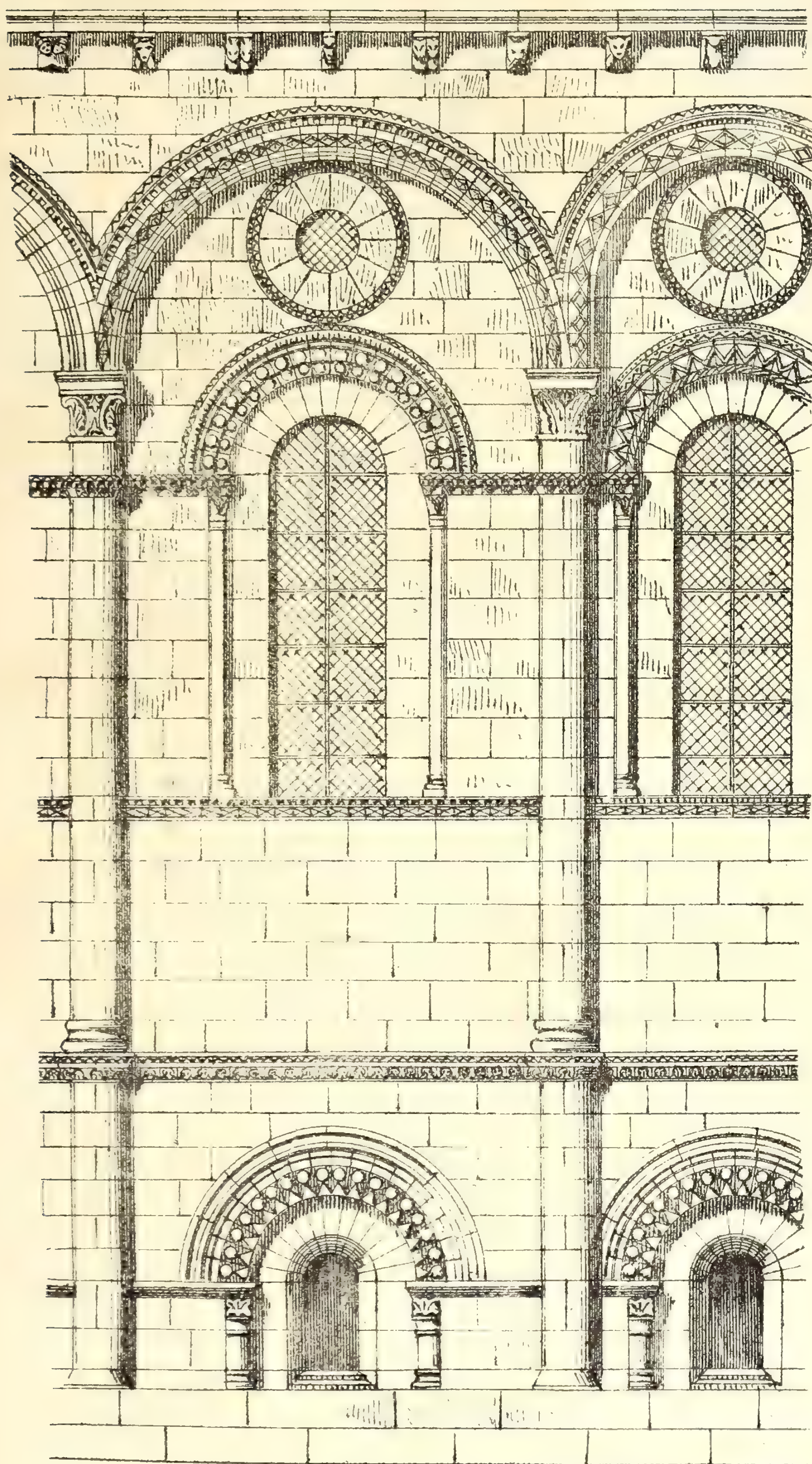
Во Франціи форма эта попадается очень рѣдко развѣ только близъ Рейна,


Карнизъ Ромсейской церкви въ Гантсѣ, въ Англіи.

также на югѣ Пикардіи въ прежнемъ Бовуази (см. выше чертежъ Нельской колокольни стр. 81) и въ кое какихъ отдѣльныхъ зданіяхъ, разсыпанныхъ въ разныхъ мѣстахъ. Въ Нормандіи и Англіи, если встрѣтится гдѣ нибудь арочный карнизъ, то арочки поставлены на модильоны, головки и маски или они парныя и не похожи на нѣмецкія.



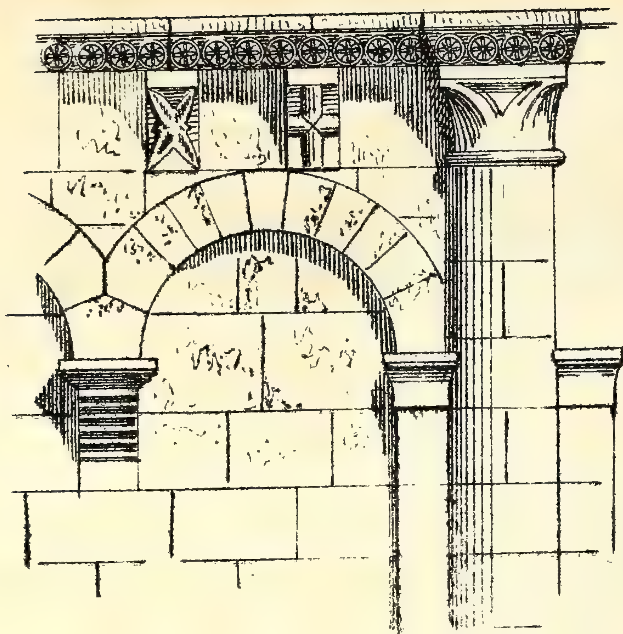
Огромное большинство Романскихъ карнизовъ во Франціи придерживается латинскаго стиля. Рядъ маленькихъ модильоновъ, самыхъ разнообразныхъ формъ, поддерживаютъ плиты карниза, которыхъ швы приходятся надъ модильонами. Эти модильоны бываютъ или похожи на выступный конецъ балки (орнаментированный) или на головки разныхъ животныхъ или наконецъ на человѣческія головки. Передняя сторона верхней плиты всегда скошена



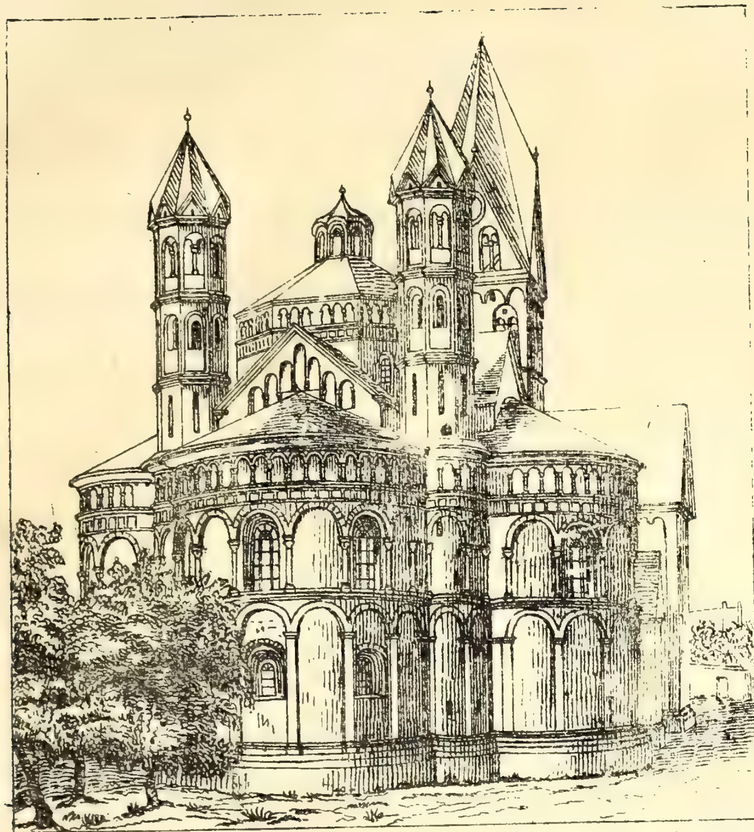
Наружная стѣна малаго наоса (боковой фасадъ) церкви Св. Евтропія въ Сайнтъ (Saintes) во Франціи.

или по прямой линіи или полу-желобкомъ очень плоскимъ. Лопатки, здѣсь, всегда замѣнены пилястрами или колоннами, поддерживающими арки съ красивыми архиволтами; для образчика мы представляемъ здѣсь часть боковаго фаса малаго наоса церкви Св. Евтропія въ Сайнтъ (Saintes). Въ Германіи на Рейнѣ большая часть зданій имѣетъ не только прямый карнизъ, но цѣлую галлерею съ маленькими арочками на колонкахъ въ ростъ человѣка, проходящую подъ карнизомъ. Правда и у фасадахъ

малыхъ наосовъ. ея не бываетъ, но рѣдкая церковь не имѣетъ такой галлереи подъ карнизами своихъ апсидовъ. Рейнскія церкви имѣютъ еще ту особенность, что нерѣдко трансцепты ихъ оканчиваются полукругомъ, въ планѣ, и слѣдственно галлерейка обходитъ кругомъ всѣхъ трехъ апсидовъ и если въ углахъ апсидовъ стоятъ башни (какъ это часто встрѣчается, см. стр. 89), то она обходитъ и кругомъ башенъ. Наконецъ такая же галлерейка обходитъ нерѣдко и подъ карнизомъ главнаго наоса и подъ карнизомъ башни, надъ центральнымъ четвероугольникомъ. Всѣ особенности Рейнскихъ церквей, какъ то: въ планѣ, круглыя крылья трансцепта и нерѣдко западный апсидъ кромѣ восточнаго; снаружи, эти галлерейки подъ карнизомъ; особая форма колоколенъ и ихъ шпилей; наконецъ внутри тоже галлерейка надъ трифоріумомъ, заставили назвать этотъ оттѣнокъ



[illegible] романскихъ фасадъ. [illegible] Франціи.



Церковь Св. Апостоловъ въ Кельнѣ

Романскаго стиля Рейнскимъ Романскимъ стилемъ.

Прибавимъ еще что апсиды Рейнскихъ церквей украшены аркатурами въ одинъ, два или даже три этажа съ большими окнами и мы должны сознаться, что самыя красивыя Романскія зданія находятся на Рейнѣ.

Романская церковь поставлена всегда на болѣе или менѣе развитомъ цоколѣ. Часто въ цоколѣ продѣланы окна, если въ церкви есть крипта. Мы должны подробнѣе разсмотрѣть устройство этой подземной молельни, тѣмъ болѣе что едва коснулись ея въ исторіи Латинскаго стиля.

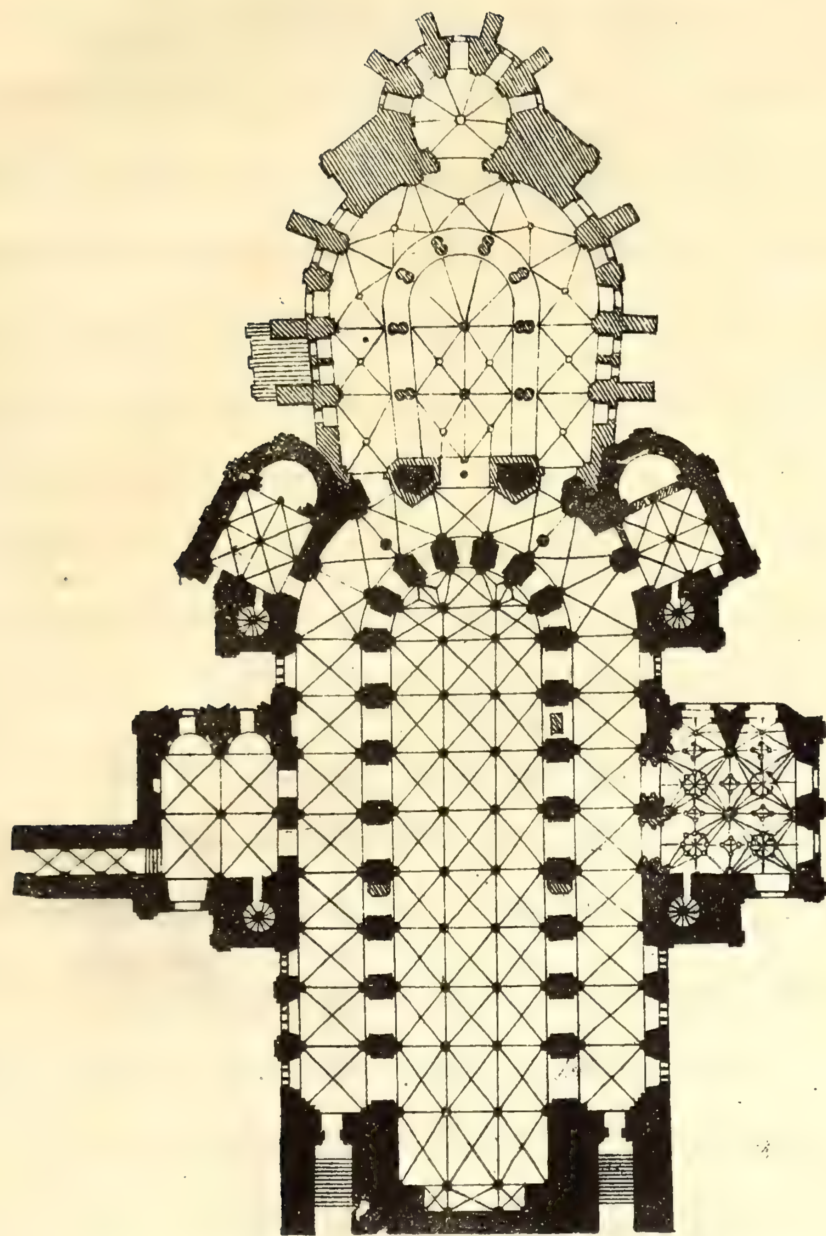
Крипты.

Слово крипта происходитъ отъ греческаго κρύπτω, прячу, скрываю и прямо указываетъ на настоящее назначеніе самой вещи. Первыя крипты

какъ мы уже видѣли въ исторіи древне-христіанскаго искусства, были высѣчены въ скалѣ или выложены изъ камня или кирпича подъ землею, чтобы скрыть отъ глазъ язычниковъ могилы мучениковъ за вѣру. Впослѣдствіи, надъ криптами, пользовавшимися особымъ уваженіемъ христіанъ, построили часовни или даже пространныя базилики и церкви. Наконецъ въ тѣхъ церквахъ, которыя были построены въ городахъ, вдали отъ могилъ мучениковъ, нарочно устроивали крипты и переносили туда мощи мучениковъ. Въ этомъ видѣ засталъ крипты и Латинскій періодъ.

Во многихъ церквахъ Латинскаго періода уцѣлѣли до нашихъ временъ очень древнія крипты. Нѣкоторыя изъ нихъ очень малы и тѣсны. За то другія по величинѣ своей настоящія подземныя церкви съ тремя наосами, апсидомъ и даже побочными маленькими апсидиками и нишами. Въ нихъ входили обыкновенно изъ центральнаго четвероугольника или по одной лѣстницѣ или по двумъ, какъ мы уже имѣли случай видѣть въ описаніи церкви Санъ-Миніато во Флоренціи (см. ист. лат. ст. стр. 619-630)

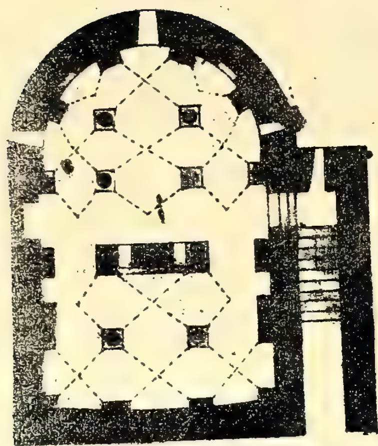
На сѣверѣ Европы, отечествѣ Романскаго стиля, находимъ мы много Латинскихъ криптъ, во Франціи и на берегахъ Рейна. Нѣкоторыя изъ нихъ довольно обширны и могли вмѣщать порядочное количество народа. По большей части, всѣ онѣ снабжены двумя лѣстницами. По одной



Крипта Кентерберійскаго собора въ Англіи.

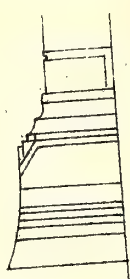
изъ нихъ спускались приходившіе на поклоненіе святымъ мощамъ, идя другъ за другомъ, въ длинной процессіи, а приложившись и помолясь мощамъ, по другой, поднимались опять вверхъ, не толпясь и не нарушая порядка.

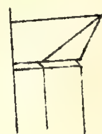
Латинскія и Романскія крипты, по большей части, не были выше полуторы или двухъ саженъ и всегда покрыты сводами. Чтобы при такой вышинѣ устроить своды, нужно было

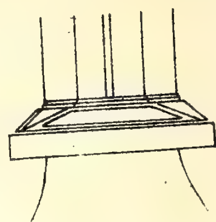


Планъ Орлеанской крипты

поставить посреди крипты нѣсколько колоннъ и опереться сводами на нихъ. Возьмемъ для образчика одну изъ древнѣйшихъ криптъ во Франціи Св. Авита въ Орлеанѣ. Франкскій король Хильдебертъ I построилъ церковь и крипту по возвращеніи изъ похода противъ Визиготовъ, между 545–558 г.г. слѣдственно около половины VI вѣка. Церковь была нѣсколько разъ разрушаема при набѣгахъ Норманновъ и наконецъ пропали и слѣды ея. Въ 1853 г. нашли при раскопкахъ ея крипту, по видимому, судя по деталямъ, принадлежащую временамъ Хильдеберта. Она, какъ видно изъ прилагаемого плана, дѣлится на апсидъ, приходившійся подъ апсидомъ церкви, и на такъ называемомъ мартиріумъ, гдѣ и покоились мощи, подъ престоломъ церкви. Мы прилагаемъ поперечный разрѣзъ мартиріума. Престолъ,

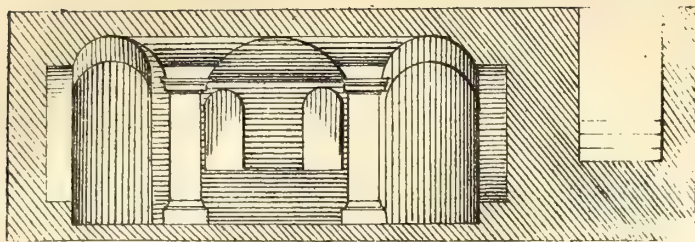






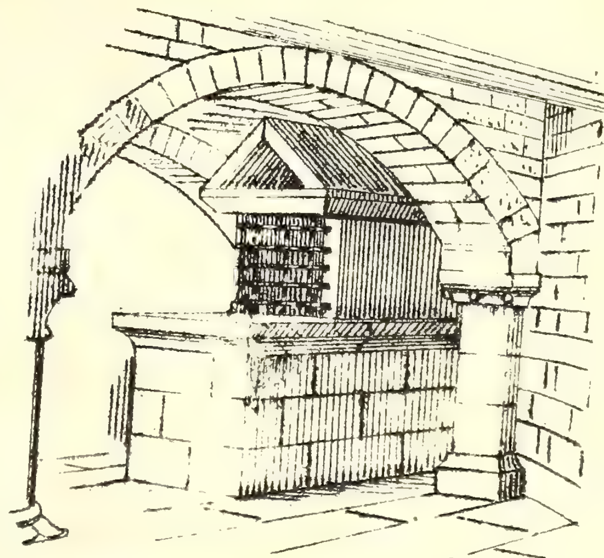
Детали Орлеанской крипты

у котораго служили мессу и молебны, былъ въ глубинѣ апсида. Вся крипта построена изъ мелкихъ неотесанныхъ камней съ очень широкими швами.



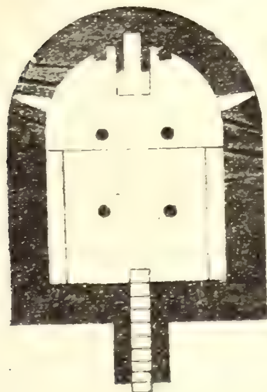
Разрѣзъ Орлеанской крипты.

Есть и очень многія крипты, какъ напримѣръ Викская (Vicy) въ департаментѣ Алье, въ прежнемъ Бурбонне, во Франціи, гдѣ лѣстница была не сбоку, какъ въ Орлеанской криптѣ, а посрединѣ и гдѣ мѣсто для мощей, до сихъ поръ цѣло, въ глубинѣ апсида. Всѣ такія крипты состояли только изъ одного мартирія. Всѣ онѣ были слабо освѣщены небольшими окнами и навѣвали на душу какой то священный ужасъ. Мрачныя, холодныя и сырыя, онѣ были настоящія гробовыя склепы.

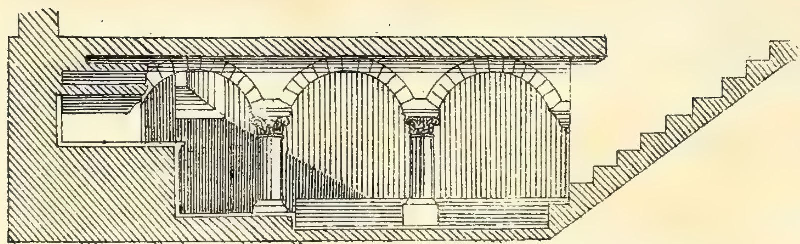


Внутренность Викской крипты.

Первыя Романскія крипты не имѣютъ уже Латинскихъ украшеній, но колонны ихъ раздвинуты, короткія, страшно грубыхъ формъ въ родѣ представленныхъ здѣсь колонокъ Жерминьискаго аббатства. Часто и самый входъ ихъ имѣетъ чрезвычайно примитивныя формы.

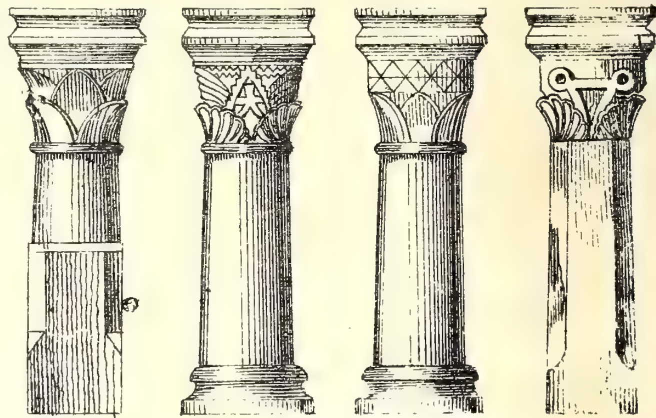


Планъ Викской крипты.

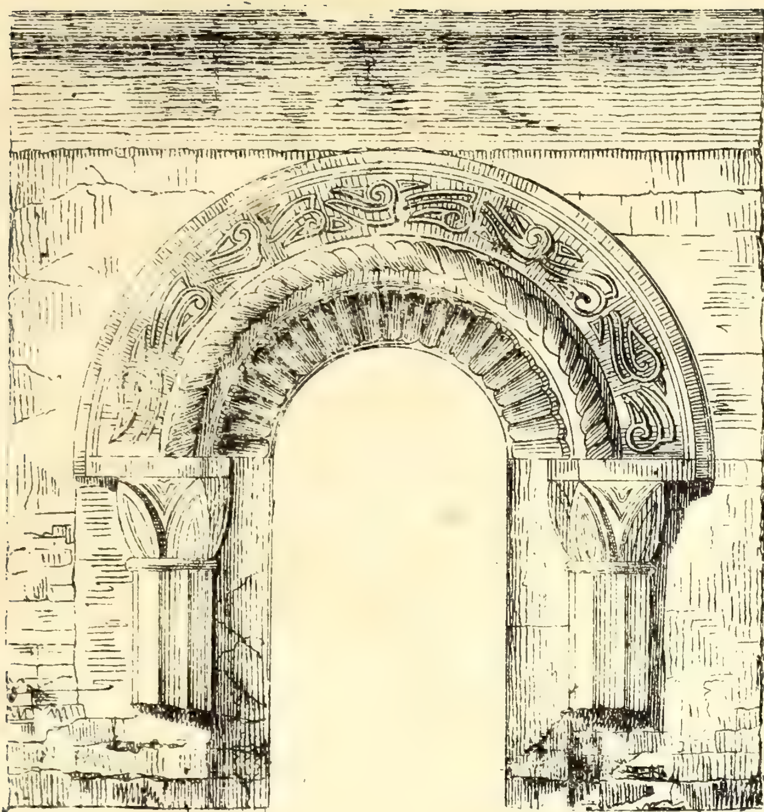


Продольный разрѣзъ [illegible] крипты.

Архиволъты ихъ украшены орнаментами, точно какъ бы взятыми съ друидическихъ (Менгировъ) или Руническихъ камней. Но съ теченіемъ времени, крипты увеличиваются, пропорціи дѣлаются легче и самый планъ усложняется, какъ мы уже видѣли въ планѣ крипты <u>Кантерберійскаго</u> собора, представленнаго выше. Средній наосъ, находящійся подъ хоромъ и апсидою церкви, образуетъ <u>мартиріумъ</u>, несравненно болѣе обширный, чѣмъ въ Латинскую эпоху, а круглый коридоръ, обходящій около мартиріума чрезвычайно удобенъ для процессій пилигримовъ или странниковъ, пришедшихъ на



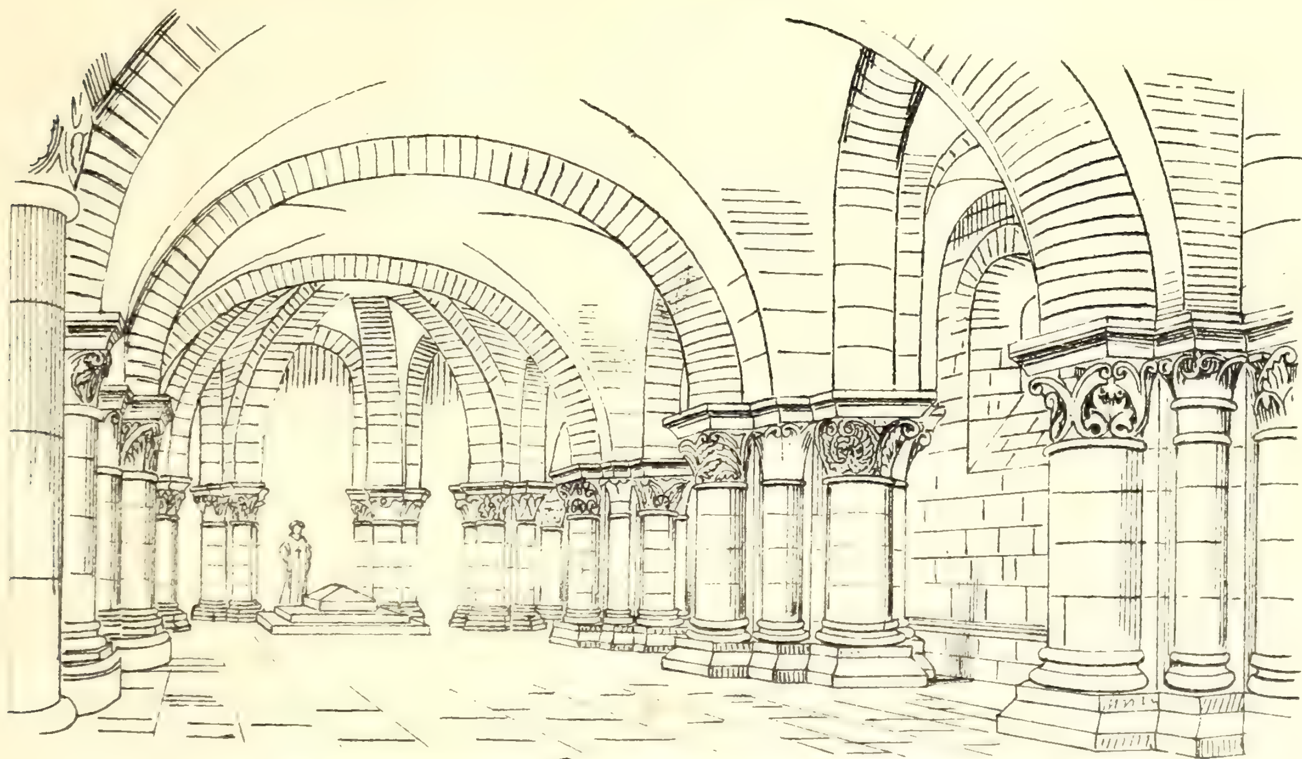
поклоненіе. Вмѣстѣ съ тѣмъ своды и стѣны крипты начинаютъ покрываться живописью и хотя общій характеръ не перестаетъ быть серьознымъ и даже нѣсколько мрачнымъ, но въ немъ нѣтъ уже прежняго сходства съ гробовымъ склепомъ. Вотъ напримѣръ



Двери въ Жерминьійскомъ аббатствѣ.

образчикъ крипты Св. Евтропія въ Сайнтѣ, которой окна мы видѣли уже на боковомъ фасадѣ, представленномъ на стр. 87.

Къ концу XII вѣка большая часть мощей, хранившихся въ криптахъ, были положены въ металлическія раки и поставлены или подъ престоломъ верхней церкви или за нимъ, какъ видно изъ рисунковъ, приложенныхъ къ стр. 124 и 127 Исторіи Готическаго стиля. Крипты были уже



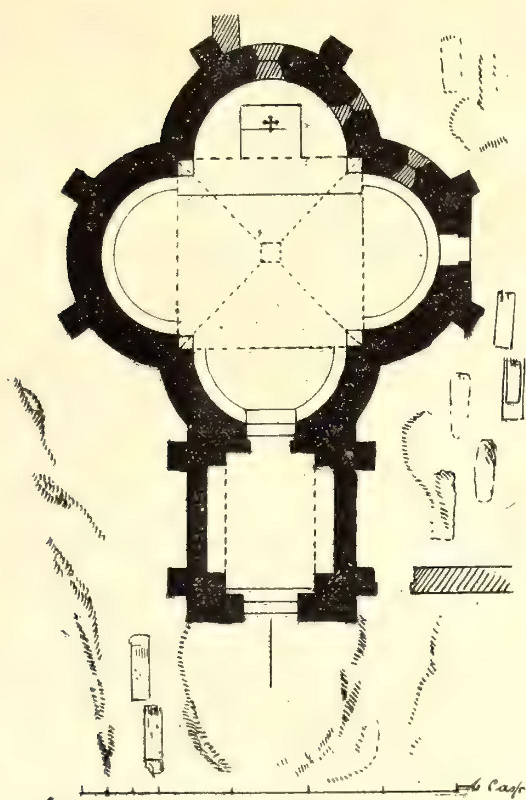
Внутренность крипты Св. Евтропія въ Сайнтѣ.

не нужны и мы не знаемъ ни одного готическаго собора, у котораго была бы крипта [кромѣ развѣ Буржскаго]. Соборъ въ Шартрѣ [Chartres] построенъ на томъ же мѣстѣ и на тѣхъ же основаніяхъ, на какихъ прежде стоялъ соборъ Романскаго стиля. При этомъ крипта XI вѣка уцѣлѣла и то только потому что находилась въ большомъ уваженіи всего окрестнаго населенія.

Часовни.

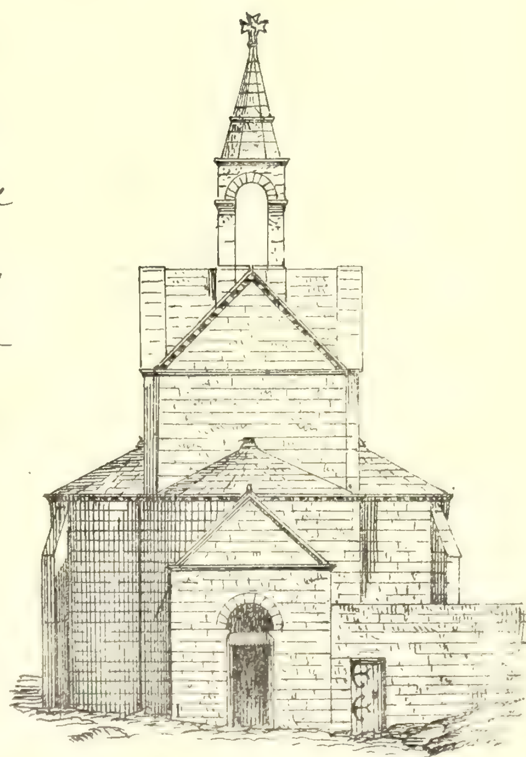
Мы уже говорили въ исторіи латинской эпохи, что въ то время, вся западная Европа была покрыта маленькими часовнями и ораторіями каменными, а чаще деревянными, на мѣсто которыхъ впослѣдствіи, были построены большія церкви. Такія часовни были сооружаемы или по обѣту или вслѣдствіе какого нибудь видѣнія или сна, или просто изъ усердія духовными лицами и свѣтскими людьми обоего пола, а иногда и общинами. Нѣкоторыя изъ нихъ имѣли чрезвычайно странную форму, какъ напримѣръ Планисская часовня въ Руссильонѣ, обязанная своимъ необыкновеннымъ планомъ, вѣроятно тому, что она построена

во имя Св. Троицы. Были также часовни, построенныя на кладбищѣ или надъ могилой какого нибудь знатнаго покойника. Въ Романскую эпоху строились часовни съ тѣми же цѣлями, но большинство ихъ также не дошло до насъ.

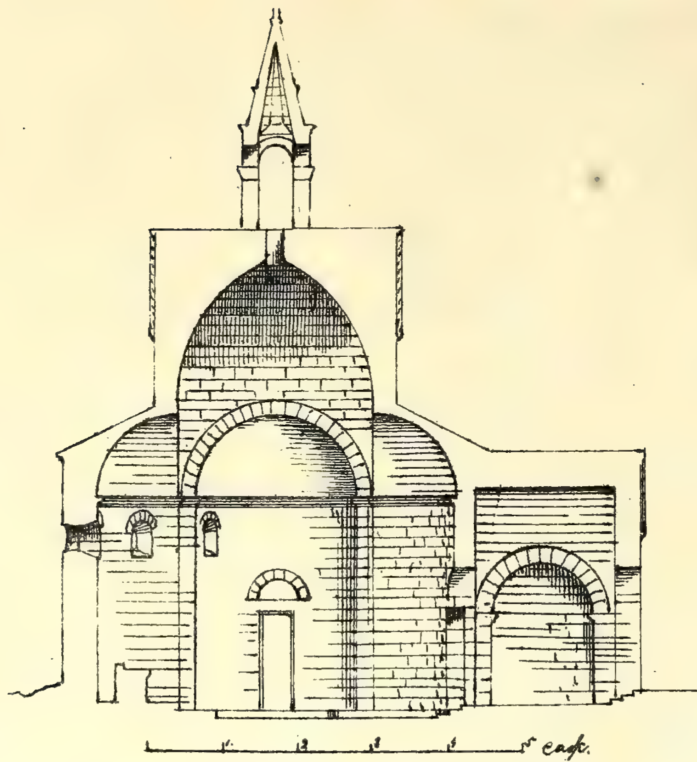


Часовня во имя Св. Креста.

Вотъ планъ, разрѣзъ одной часовни во имя Св. Креста, построенной на кладбищѣ внутри ограды Монмажурского аббатства близь Арль во Франціи. Въ планѣ это квадратъ, къ которому прислонены четыре апсиды и небольшія сѣни. Она почти безъ оконъ и характеръ ея мрачный, вполнѣ кладбищенскій. Формы ея очень просты, какъ внутри, такъ и снаружи. На крышѣ находится маленькая колокольня. Внутри вѣроятно предназначалась живопись al fresco, которая однакоже

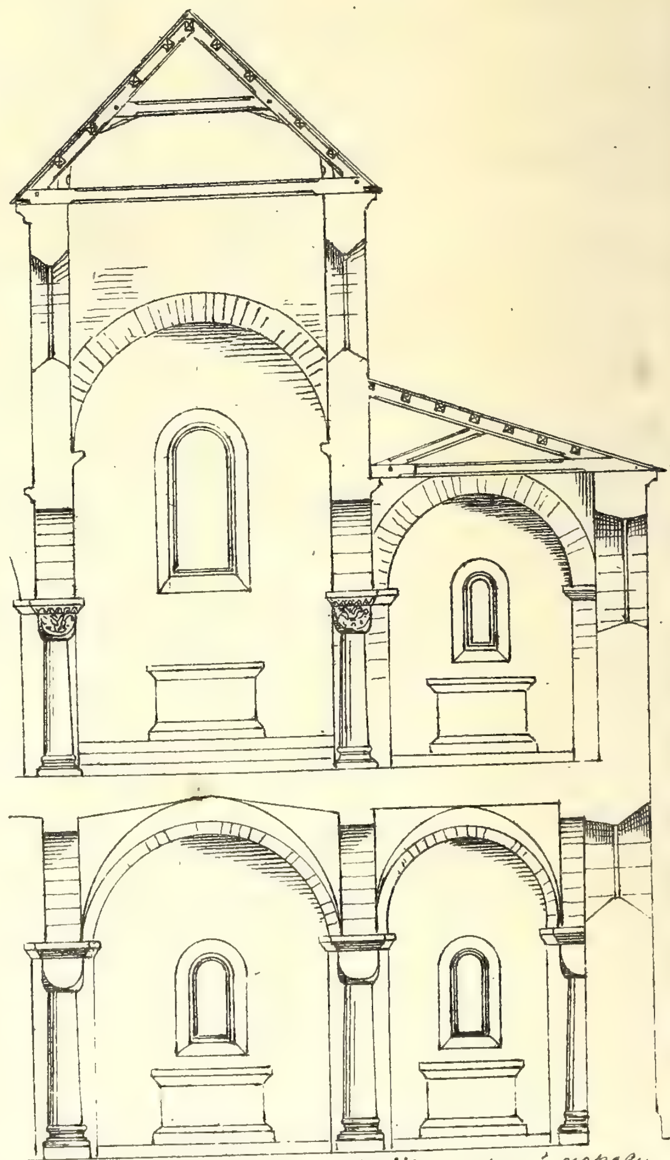


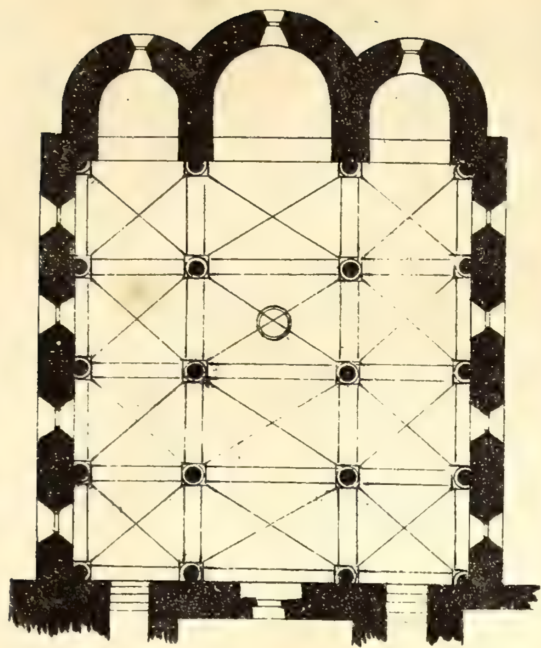
Часовня во имя Св. Креста.



Разрѣзъ часовни во имя Св. Креста.

никогда не была выполнена. Часовня эта построена въ началѣ XI столѣтія, въ 1059 г. Нѣкоторыя часовни, построенныя въ X или XI вѣкѣ, сохранились вслѣдствіе своей святости и особеннаго уваженія окрестныхъ поселянъ, и когда на томъ же мѣстѣ приходилось строить большую церковь, то часовня или оказывалась внутри новой церкви, какъ въ футлярѣ или составляла родъ пристройки частью входя въ пространство новой церкви, а частью находясь внѣ ея. Такъ напримѣръ монахи монастыря Св. Бенинья (Saint Bénigne) въ Дижонѣ, сохранили любопытную круглую часовню


Часовня внутри Нейвиллерской церкви.



Планъ Нейвиллерской часовни.

-въ-. Которой прежде покоились мощи этого святого, при перестройкѣ хора новой церкви.

Такъ тоже на берегахъ Рейна при перестройкѣ Нейвиллерской церкви (Neuwiller) въ XII столѣтіи, монахи сохранили двухъ-этажную часовню, формы которой напоминаютъ Аахенскую архитектуру.

Нижній этажъ этой маленькой базилики покрытъ сводами, а верхній простой крышей на балкахъ. Она была основана Св. Адельфомъ въ X вѣкѣ. При перестройкѣ, она вошла въ составъ новой церкви, такъ что ея второй этажъ на одной вышинѣ съ полостью новой церкви, а нижній образуетъ настоящую крипту.

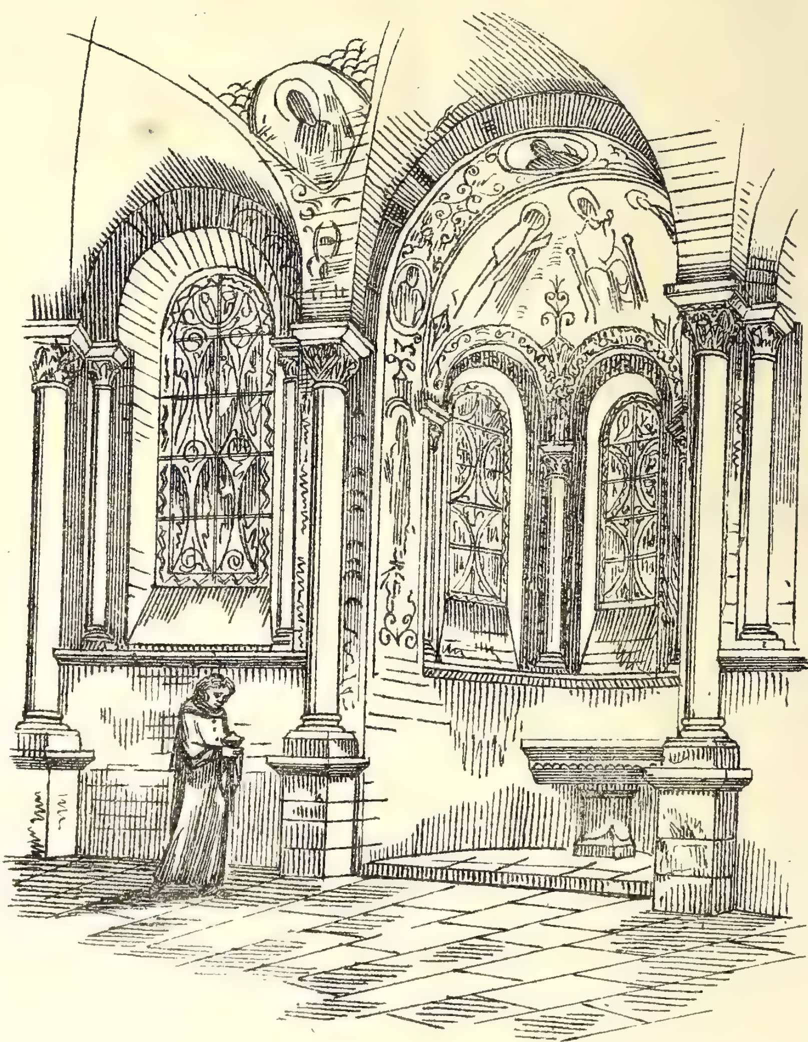
Кромѣ этихъ часовень въ Романскую эпоху, въ особенности въ началѣ ея, въ XI вѣкѣ, строились также и круглыя маленькія церкви, надгробныя и баптистеріи. Такія часовни могли явиться всего скорѣе тамъ, гдѣ уже существовали большія круглыя церкви.

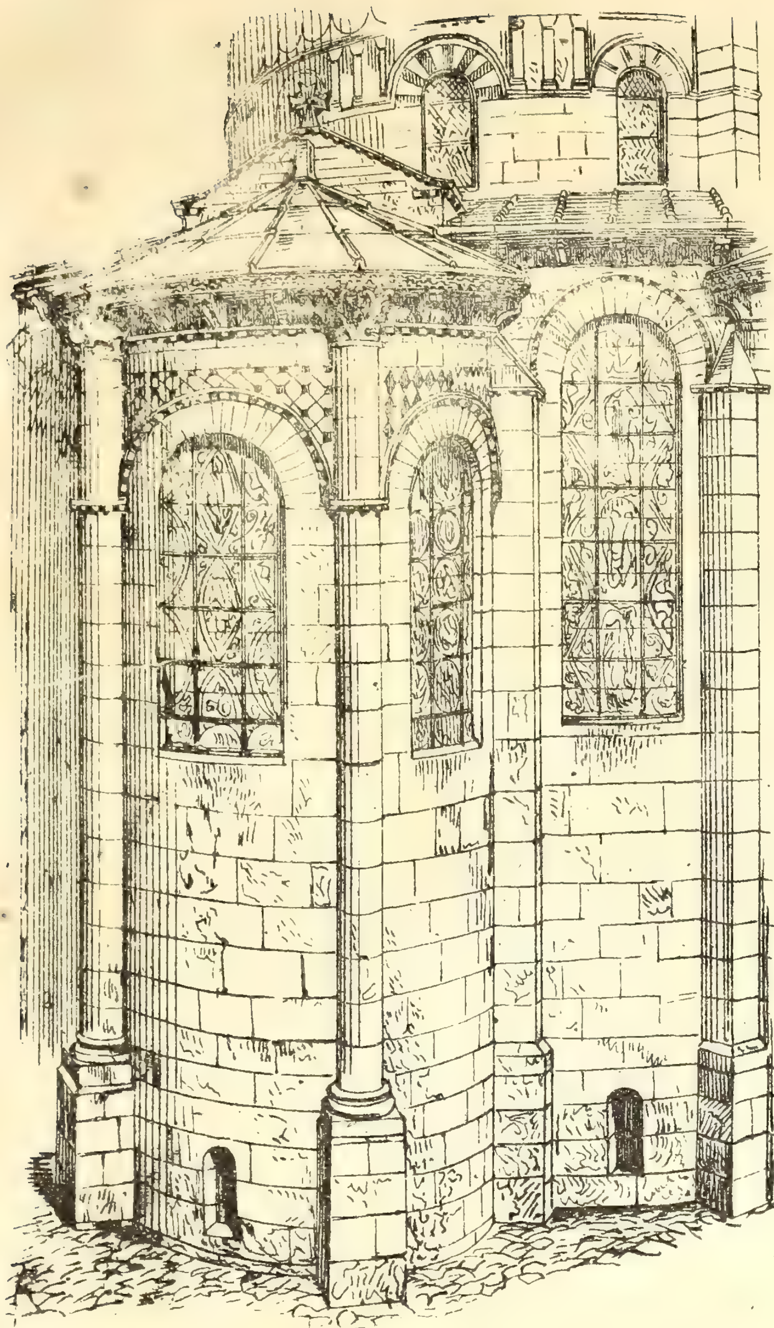
Такъ напримѣръ на Рейнѣ, по сосѣдству съ Аахеномъ, Нимвегеномъ и Оттмаргеймомъ, можно быть очень много круглыхъ часовень, хотя и очень не многія изъ нихъ уцѣлѣли. Мы помѣщаемъ здѣсь перспективный видъ баптистеріума въ Боннѣ, который еще не очень давно сломали чтобы дать мѣсто другому зданію.



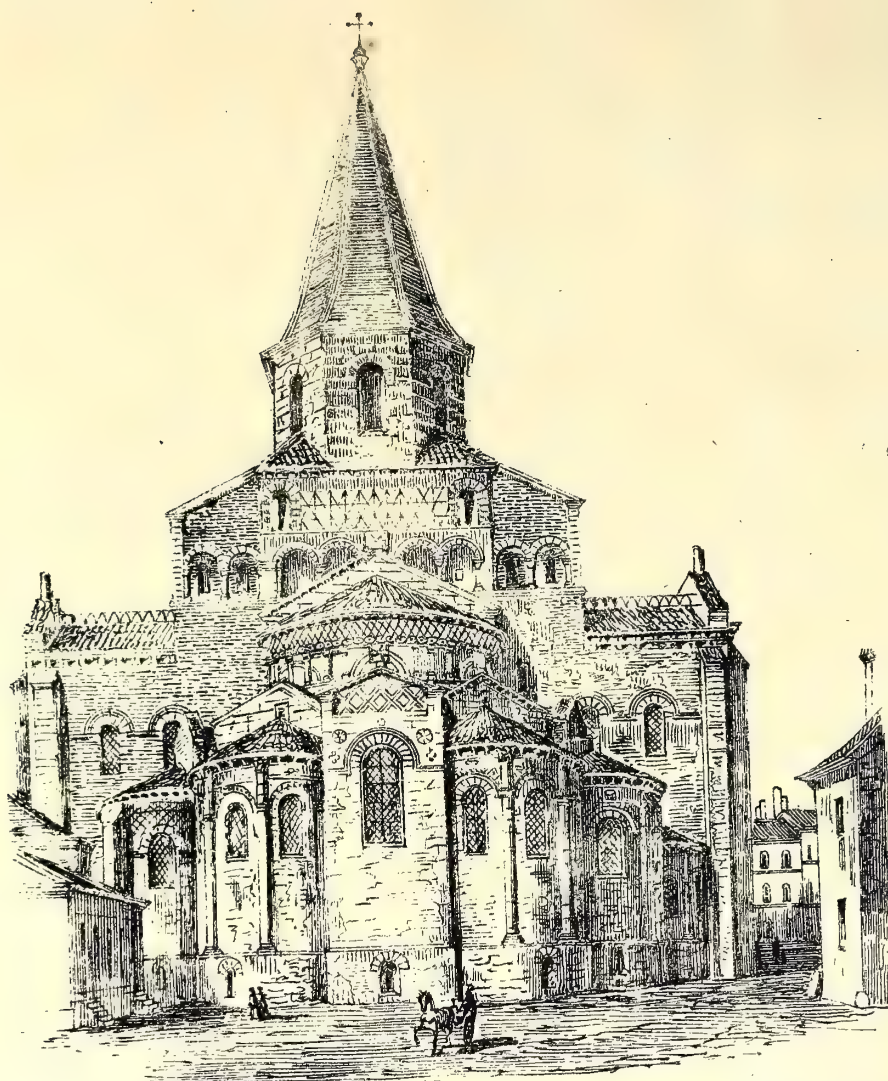
Баптистеріумъ въ Боннѣ
въ Германіи.

Есть еще разрядъ часовень, о которыхъ мы еще ничего почти не сказали. Это часовни, пристроенныя къ апсиду расположенному по французской системѣ (см. стр.) Апсидальныя часовни Романской эпохи въ Оверньи, имѣютъ видъ круглой полубашни, покрытой внутри мосиркупомъ





съ двумя, тремя или даже однимъ окномъ и украшенной снаружи узкими колонками, а иногда и контрфорсомъ. Внутри, онѣ не имѣютъ никакихъ украшеній, потому что прежде, назначены для живописи. Снаружи онѣ украшены скульптурой, хорошенькими деталями модильоновъ и капителей. Вверху, кромѣ того, онѣ убраны красивой инкрустаціей изъ разноцвѣтныхъ камней. Всѣ церкви чистаго Овернскаго стиля имѣютъ такія часовни. Церкви Богоматери въ Клермонъ Ферранѣ, Св. Павла въ Иссуарѣ, Орсивальская, Св. Нектарія, Соборъ Богоматери въ Пюи-ан-Велей/ Puy en Velay/ и многія меньшей величины, какъ напримѣръ



Задній фасадъ церкви Св. Павла въ Иссуарѣ, во Франціи.

кладбищенская церковь въ Шамбонѣ съ небольшими перемѣнами, всѣ совершенно похожи другъ на друга. Часовни эти въ два этажа и представляютъ въ криптахъ, такіе же выступы, какъ и въ церкви, но въ криптѣ онѣ освѣщены только однимъ окномъ, рѣдко тремя. Изъ помѣщеннаго нами рисунка наружности одной изъ этихъ часовень видно, что карнизъ ихъ не на одной высотѣ съ карнизомъ церкви. Онѣ совершенно независимы и крыша ихъ примкнута къ небольшому фронтончику прорѣзывающему крышу апсидальнаго коридора. Расположеніе и тонкая красивая отдѣлка этихъ апсидовъ и часовенъ непохожа на настоящій Романскій стиль. Въ ней есть что то южное и даже Византійское. Какимъ образомъ пріемъ

этотъ зашелъ въ Оверню/Auvergne/ въ самый центръ Франціи, не касаясь сосѣднихъ провинцій, остается загадкою?

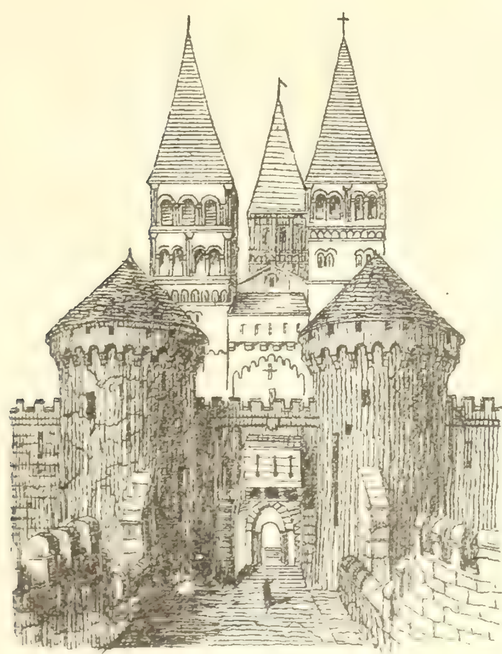
Монастыри и аббатства.

Мы видѣли уже, какъ въ первые вѣка христіанства, нѣкоторые христіане поселились въ пустыняхъ, убѣгая равно и отъ гоненій язычниковъ и отъ соблазна свѣта. Уже съ IV вѣка возникъ на востокѣ монашествующій орденъ Св. Василія [установленный Св. Василіемъ Великимъ] распространившійся въ Греціи и впослѣдствіи въ Россіи. Въ VI вѣкѣ въ Италіи возникъ орденъ Бенедиктинцевъ, установленный Св. Бенедиктомъ въ Монте-Кассино и распространился по всей Западной Европѣ съ неимовѣрной быстротой. Чтобы какое нибудь учрежденіе имѣло такую силу и такую живучесть, нужно чтобы оно отвѣчало всеобщей потребности. Мы видѣли въ исторіи Латинскаго стиля /стр. 601-603/ какъ монахи проникали въ самыя дикія и пустынныя мѣста, какъ собирали вокругъ себя небольшую общину, строили монастыри, церковь, кир-

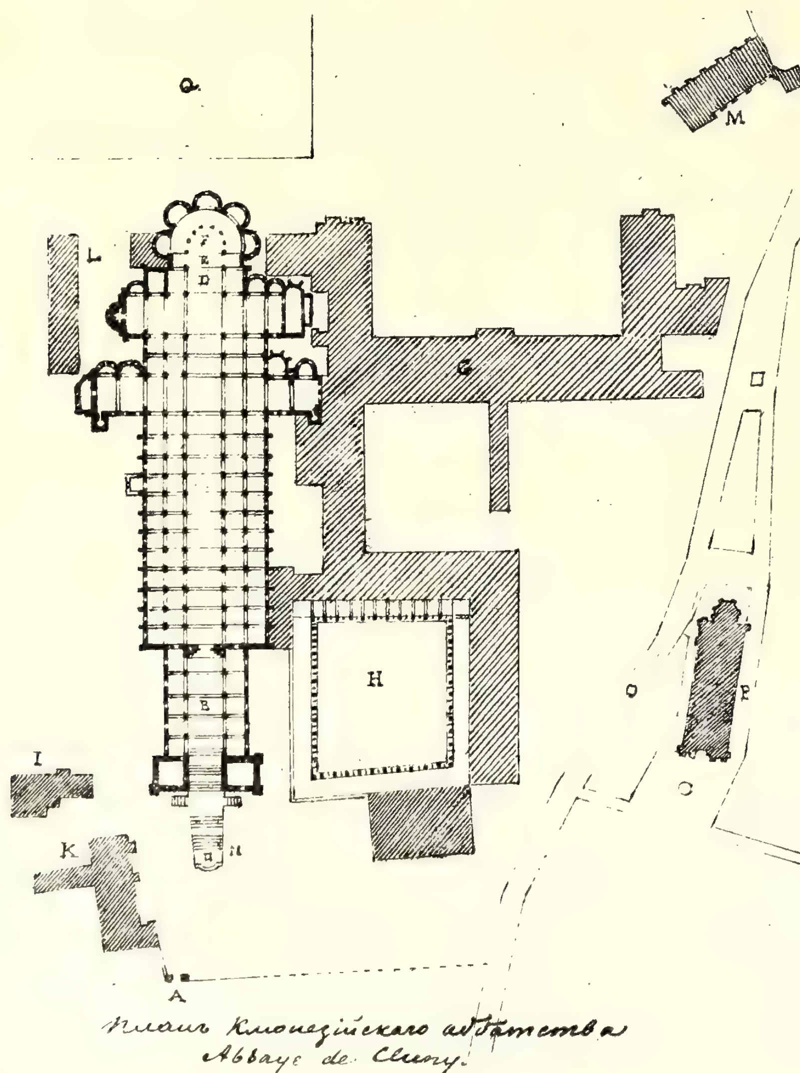
пичные и желѣзные заводы, расчищали лѣса, засѣвали поля; какъ вокругъ монастыря строились хижины поселянъ, для дѣтей которыхъ учреждались школы, гдѣ монахи обучали ихъ наукамъ и различнымъ ремесламъ. Въ планѣ Сенъ-Галленскаго монастыря видѣли мы всѣ потребности монастыря, которыя архитекторъ старается удовлетворить насколько это было возможно, не забывая малѣйшихъ подробностей (см. Латин. ст. стр. 579). Тамъ были и госпиталь, и аптека, и жилище медика, и садъ для аптекарскихъ травъ, и мельницы, и мастерскія сапожниковъ, сѣдельниковъ, оружейниковъ, ткачей, кожевниковъ, кузницы, слесарни, сукновальни и проч. Уже этотъ планъ показываетъ какое значеніе имѣли тогдашніе монастыри и какую важную роль играли они при распространеніи образованности.

Монастыри эти, хотя имѣли ограду, но не были укрѣплены и не могли долго противиться нападенію вооруженныхъ отрядовъ. Не мудрено что многіе изъ нихъ, во Франціи и Фландріи, были разрушены при набѣгахъ Норманновъ и самыя

правила монастырскія въ эту бѣдственную эпоху были почти позабыты. Въ монастыряхъ было больше военныхъ, нежели монаховъ, множество постороннихъ людей съ женщинами и дѣтьми жили тамъ. Монахи были въ разбродѣ и многіе изъ нихъ должны были надѣть вмѣсто монашеской рясы, панцырь и идти сражаться. Въ началѣ XI вѣка, мы видимъ повсюду новую жизнь. Многіе монастыри были преобразованы аббатами. Св. Одономъ и Св. Одилономъ и подчинены Клюнезійскому аббатству. Съ тѣхъ поръ монастыри стали быстро увеличиваться и богатѣть. Въ ихъ владѣніи было множество крестьянъ на тѣхъ же феодальныхъ правахъ, на какихъ свѣтскія лица владѣли деревнями. Часто во кругъ монастыря выросталъ цѣлый городъ, дѣлавшійся впослѣдствіи центромъ промышленности и торговли.


Турнусское аббатство
главный входъ

въ странѣ. Впрочемъ и въ эту эпоху, рѣдкіе монастыри были укрѣплены; они начинаютъ окружать себя стѣнами только въ концѣ XII вѣка. Нѣтъ впрочемъ никакого сомнѣнія, что самые значительные изъ нихъ имѣли свои башни и укрѣпленія уже въ XI вѣкѣ. Таковы были Клюнезійское и турнусское абатства близь Макона во Франціи. Мы помѣщаемъ здѣсь видъ въѣзда въ турнусское абатство и планъ Клюнезійскаго. Замѣчательна церковь послѣдняго, имѣющая пять наосовъ и два трансепта. Это устройство чрезвычайно рѣдко встрѣчается. Оно оказалось необходимымъ по огромному числу монаховъ. Это самая большая церковь Западной Европы. Она была освящена въ началѣ XII в. Нартексъ ея B



Планъ Клюнезійскаго абатства
Abbaye de Cluny.

оконченъ только въ началѣ XIII столѣтія и самъ по себѣ представляетъ уже большую церковь съ тремя наосами, трифоріумомъ и двумя башнями. Неизвѣстно что побудило монаховъ пристроить этотъ огромный нартексъ, но всѣ почти монастыри Клюнезійскаго ордена имѣли такіе, большею частью построенные въ XII столѣтіи.

Изъ нартекса входили въ церковь чрезъ большую(x) дверь настоящій порталъ, въ тимпанѣ котораго представленъ (въ барельефѣ) Спаситель благословляющій правой рукой, съ евангеліемъ въ лѣвой. Главный наосъ былъ покрытъ коробовымъ сводомъ. Надъ входомъ въ стѣнѣ устроена была часовня во имя Св. Михаила, въ которую входили по двумъ винтовымъ лѣстницамъ. Большой престолъ былъ въ глубинѣ второго трансепта въ /D/, а въ /E/ другой называемый de retro, въ /F/ покоились остатки Св. Гугона. Съ южной стороны церкви былъ большой клуатръ, монастырскій дворикъ съ портиками, окруженный

(x) полуциркульную.

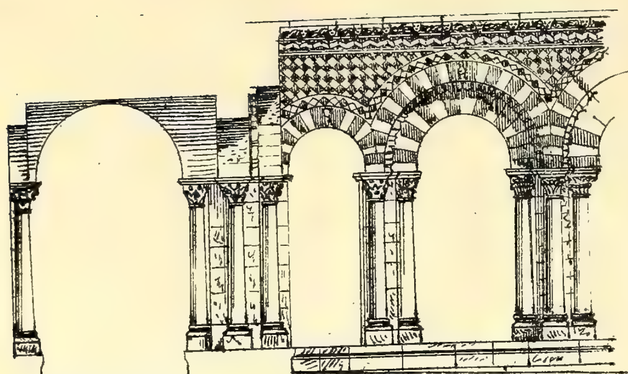
/G/ зданіями монастыря. Киуатръ /H/ показанный на планѣ есть уже позднѣйшая постройка. Прежній былъ пододвинутъ ближе къ зданіямъ /G/ въ которыхъ были помѣщены дортуары или спальни, рефекторіумъ или столовая въ 14 саж. длины и 9 саж. ширины съ шестью рядами столовъ. На одномъ концѣ на стѣнѣ былъ представленъ страшный судъ и остальныя стѣны были также всѣ расписаны. /I/ и /K/ были помѣщенія аббата, /L/ тоже монастырскія зданія. /M/ пекарня, /N/ крыльце передъ нартексомъ съ большимъ каменнымъ крестомъ. /O/ улица идущая вдоль ограды, /P/ приходская церковь зависящая отъ монастыря. /Q/ большой садъ съ прудами для рыбы.

Кромѣ двухъ башенъ нартекса Клюнезійская церковь имѣла еще три башни надъ центральнымъ четвероугольникомъ и надъ крыльями перваго трансепта и еще одну башню надъ центральнымъ четвероугольникомъ второго трансепта.

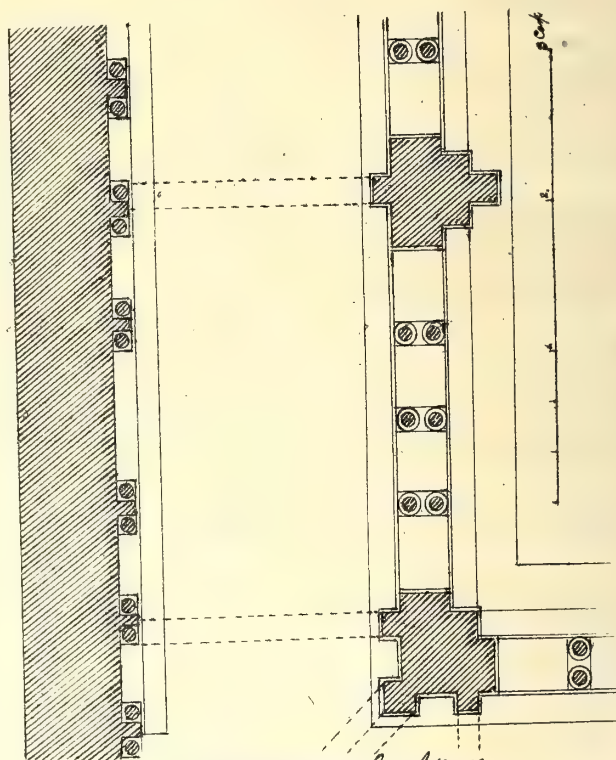
Киуатры средневѣковыхъ монастырей имѣютъ такую важность

что мы должны обратить на нихъ особенное вниманіе.-Былъ ли прежній атріумъ прототипомъ позднѣйшаго клуатра или клуатръ образовался постепенно, самъ собой, изъ простого четвероугольнаго двора между зданіями, мы рѣшить не можемъ; но только главное различіе состоитъ въ томъ, что атріумъ имѣлъ портикъ, прислоненный къ невысокой отдѣльной стѣнѣ и колонны стояли на помостѣ портика, а въ клуатрѣ колонны портика стоятъ на стѣнкѣ, вышиной по локоть, да и самый портикъ окруженъ болѣе или менѣе высокими строеніями. Уже въ планѣ Сен-Галленскаго монастыря /истор. Латин. ст. стр. 579/ видимъ мы клуатръ окруженный монастырскими зданіями. Изъ существующихъ клуатровъ едва ли не самый древній находится при соборѣ Богоматери въ Пюи-ан-Велэ /Puy-en Velay/ котораго постройку слѣдуетъ отнести къ X вѣку.

Старинные клуатры были безъ сводовъ, но въ XI столѣтіи ихъ начинаютъ покрывать сводами и стараются сдѣлать ихъ богаче и красивѣе [illegible] церкви, въ ряд[illegible]

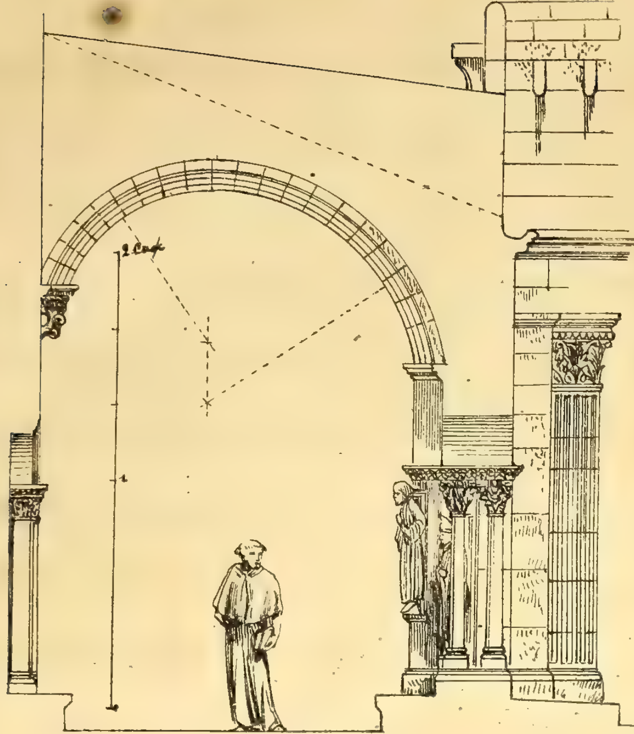

Разрѣзъ Пюи-ан-Велейскаго собора (Puyen-Velay) Клуатра.

монастырскихъ зданій клуатръ занималъ первое мѣсто. Здѣсь монахи собирались и проводили вмѣстѣ часы, свободные отъ молитвы и отъ работъ. Здѣсь они прохаживались, занимались садоводствомъ. Иногда въ связи съ клуатромъ была общая умывальня.


Планъ клуатра въ Арлѣ

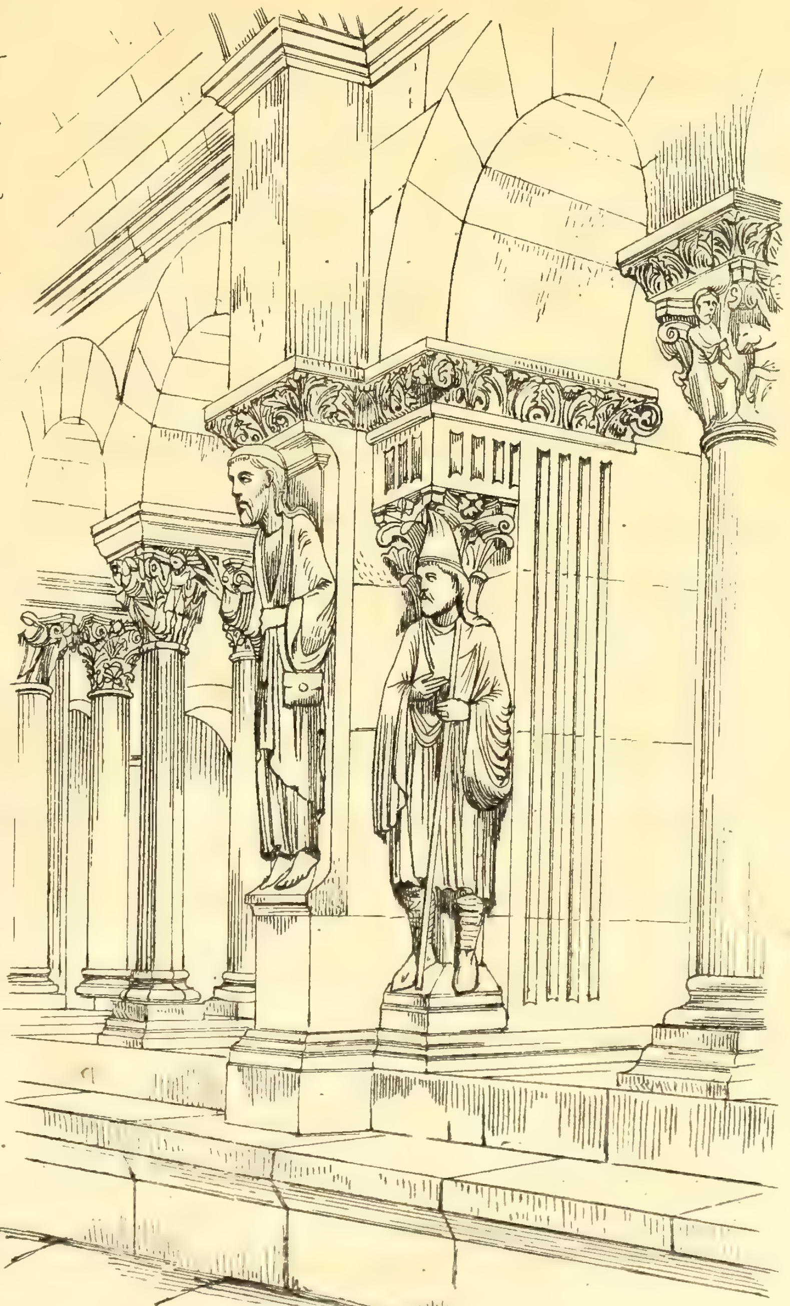
Клуатры украшались изображеніями событій Ветхаго и Новаго Завѣта или легендъ Св. Бенедикта и Св. Антонія или Макабрской пляски /танца мертвыхъ/.

Одинъ изъ самыхъ красивыхъ клуатровъ во Франціи, это находившійся въ абатствѣ Св. Трофима въ Арлѣ. Онъ былъ построенъ въ началѣ XII вѣка и чрезвычайно богатъ скульптурой и великолѣпными, хотя и не совсѣмъ Романскими деталями. Столбы его чрезвычайно крѣпки и имѣютъ достаточно массы, чтобы выдержать



Разрѣзъ клуатра въ Св. Трофимѣ въ Арлѣ.

напоръ одной подпружной и двухъ діагональныхъ арокъ или замаскированныхъ реберъ, потому что хотя сводъ на взглядъ и коробовой, но онъ сложенъ такъ что все давленіе его передается на столбы, а не на маленькія арочки, поддерживаемыя парными колонками. Мы помѣщаемъ здѣсь планъ, разрѣзъ и перспективный видъ части этого клуатра. Къ сожалѣнію отъ него уцѣлѣли только двѣ галлереи; остальныя были перестроены въ XIII вѣкѣ.



Видъ клуатра въ Св. Трофимѣ въ Арлѣ

Нѣкоторые клуатры были въ два этажа, какъ напримѣръ въ Торонетскомъ монастырѣ въ самомъ юго-восточномъ углу Франціи и во многихъ другихъ монастыряхъ Цистерзіенскаго ордена. Въ монастыряхъ этого ордена, не только клуатры, но и церкви и всѣ другія зданія отличались необыкновенной простотой. Клуатры состояли большею частью изъ массивныхъ полуциркульныхъ арокъ, упирающихся въ простые столбы. Внутри арки стоитъ обыкновенно коротенькая колонна, дѣлящая ее на двѣ арочки меньшей величины.

Переходный стиль.

Въ послѣдней четверти XII столѣтія для Германіи и уже во второй четверти того же столѣтія во Франціи, къ Романскимъ формамъ начинаютъ примѣшиваться новыя, сначала трудно уживающіяся и плохо гармонирующія съ прежними серьозными формами и деталями, но въ короткое время пріобрѣтающія право гражданства въ Романской архитектурѣ. Быстро развиваются онѣ и Романскій стиль

дѣлается еще роскошнѣе и красивѣе
при ихъ помощи, но прежде, нежели
онъ успѣлъ дать самый пышный
цвѣтъ свой, онѣ были вытѣснены
новымъ готическимъ стилемъ
имѣвшимъ другія основанія, свои
принципы. Явленіе этихъ формъ
принято называть *переходнымъ*
стилемъ и дѣйствительно онъ
служитъ, какъ бы переходомъ отъ
Романскаго стиля къ готическому.
Въ иныхъ странахъ, какъ напри-
мѣръ въ Германіи, онъ продержался
до половины XIII столѣтія. Во
Франціи, гдѣ онъ раньше поя-
вился, онъ и кончился раньше,
хотя тоже не во всѣхъ мѣстно-
стяхъ одинаково.

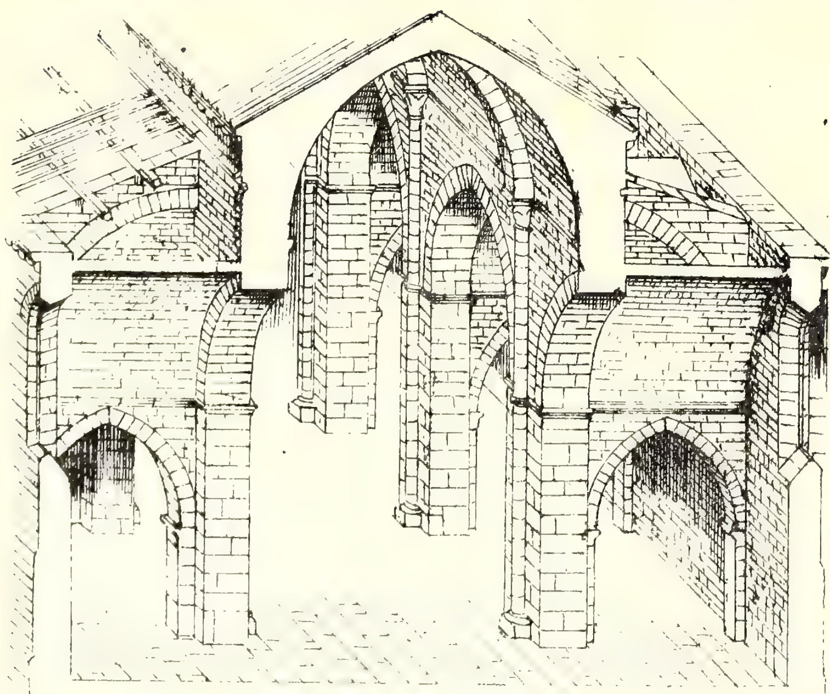
Главныя и самыя важныя изъ
этихъ новыхъ формъ: *стрѣльчатая*
арка и *трилистникъ*.

Трудно рѣшить какъ и почему
возникла *стрѣльчатая арка*.
Крестоносцы ли привезли ее съ
Востока, гдѣ они безпрестанно
наталкивались и на *ланцетную*
арку и на *Сассанидскій трилистникъ*,
котораго послѣдніе слѣды види-
мы въ архитектурѣ *Кашмира*
/см. искус. въ Индіи стр. 111-112/ или

она образовалась сама собой, какъ многіе увѣряютъ, но только уже въ началѣ XII вѣка, линія эта появилась въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Франціи.

Архитекторы, въ этихъ мѣстностяхъ, пробуя покрыть коробовымъ сводомъ главный наосъ и видя что полуциркульный коробъ страшно распираетъ стѣны. /стр. /придумали покрышку сводомъ по стрѣльчатой линіи, укрѣпивъ его еще стрѣльчатыми подпружными арками, а снаружи такими же контрфорсами, поставленными на подпружныя арки малыхъ наосовъ, какіе мы видѣли на стр.

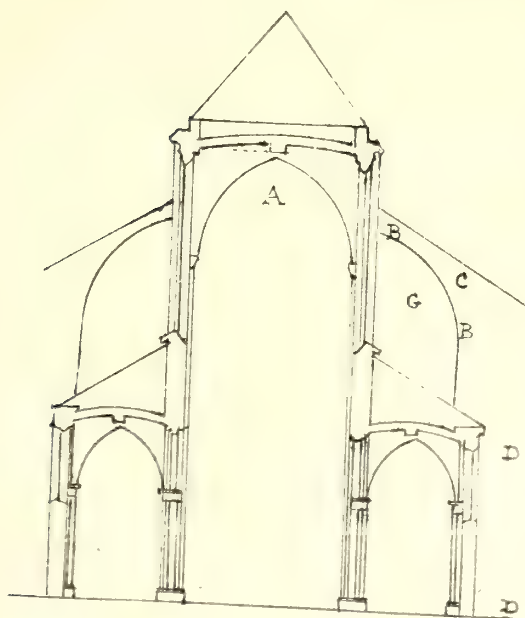
Стрѣльчатый коробовой сводъ дѣйствительно распираетъ меньше чѣмъ полуциркульный, но онъ все таки распираетъ очень сильно и всѣ эти



церкви черезъ полстолѣтія разрушились. пришлось противодѣйствовать этому распору тѣмъ же средствомъ, что на стр. Только внутренность выходила уже не много свѣтлѣе

потому что арки между наосами (главнымъ и малыми) были немного выше, вслѣдствіе своей стрѣльчатой формы. Въ тоже время, стѣнки, поставленныя на подпружныя арки малыхъ наосовъ, не могли выворотить и изогнуть эти арки, потому что давили не на часть ихъ, а на всю арку. Сами по себѣ арки эти служили великолѣпными контрфорсами, какъ нельзя лучше противудѣйствуя распору главнаго свода. За то всѣ церкви, построенныя такимъ образомъ, дожили до нашего времени въ совершенной сохранности.

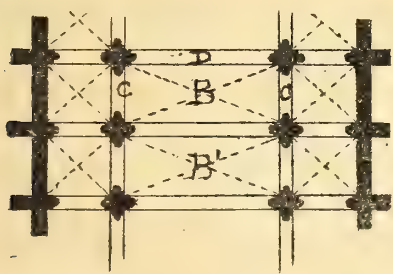
Но все таки подобная церковь была темна, не имѣла ни трифоріума, къ которому такъ привыкли, ни оконъ въ верхнемъ этажѣ. Тогда принуждены были поднявъ главный наосъ, покрыть его крестовымъ сводомъ (А) какъ мы видѣли, и направить распоръ на одни столбы, какъ это представлено нами на стр.   Стѣнки (С) надъ подпружными



арками малыхъ наосовъ, пришлось поднять выше и подпереть или главный наосъ, а чтобы масса ихъ была тяжелѣе и больше, пришлось выставить ихъ за наружныя стѣны малыхъ наосовъ /въ Д/ и такимъ образомъ возникъ готическій стиль. Стоило только вынуть нижнюю часть /9/ противудѣйствующихъ стѣнокъ, чтобы онѣ не давили слишкомъ на подпружныя арки малыхъ наосовъ и посредствомъ распорныхъ арокъ /В/ или аркъ-бутановъ перенести всю тяжесть давленія на массы Д.Д. Это произвело такой переворотъ въ искусствѣ, который скоро опрокинулъ прежнія формы Романскаго стиля и повелъ архитектуру по совершенно новой дорогѣ. Переворотъ этотъ мы разсмотримъ въ исторіи готическаго стиля, а теперь ограничимся тѣмъ, что прослѣдимъ стрѣльчатую арку, въ ея примѣненіи къ Романскому принципу и въ сліяніи ея съ формами Романскаго стиля.

Первая выгода отъ стрѣльчатой арки была та, что уже незачѣмъ было стѣсняться продолговатыми формами тѣхъ пространствъ

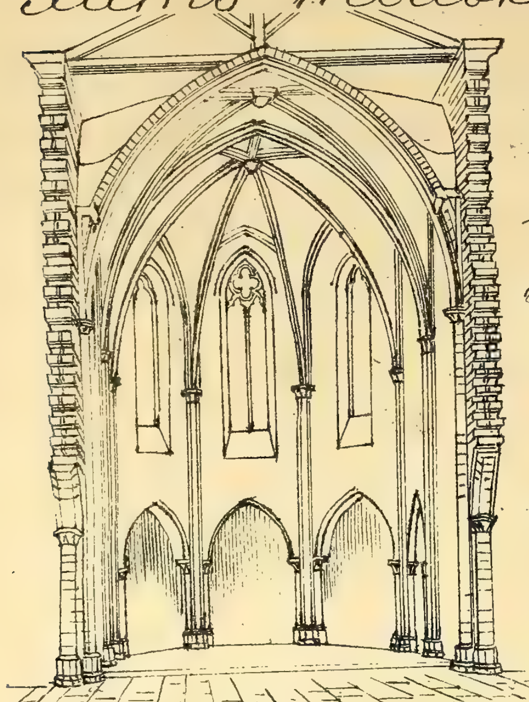
въ главномъ наосѣ, гдѣ нужно было перекинуть крестовый сводъ. Мы видѣли (стр.   ) какъ Романскіе архитекторы затрудняясь перекинуть крестовый сводъ надъ B и какъ они должны были присоединить къ нему слѣдующее пространство B' [чтобы въ квадратѣ B+B' можно было перекинуть данный сводъ] или принуждены были разставить какъ нельзя шире звенья малыхъ наосовъ. Теперь



покрышка сводомъ пространства B дѣлалась дѣломъ лёгкимъ. Если подпружную арку D сдѣлать стрѣльчатою, то и арку c можно было также сдѣлать стрѣльчатою и устроить такъ чтобы обѣ были равной вышины.

Въ апсидѣ вмѣсто купола, котораго кладка дѣлалась все болѣе и болѣе затруднительна, при существованіи малаго наоса, обходившаго кругомъ апсида, стали дѣлать также стрѣльчатый сводъ. Отъ каждаго столба или колонны стоило только перекинуть

полподпружной арки къ центру полукупола, а арки каждаго звена сдѣлать только гораздо выше, тогда

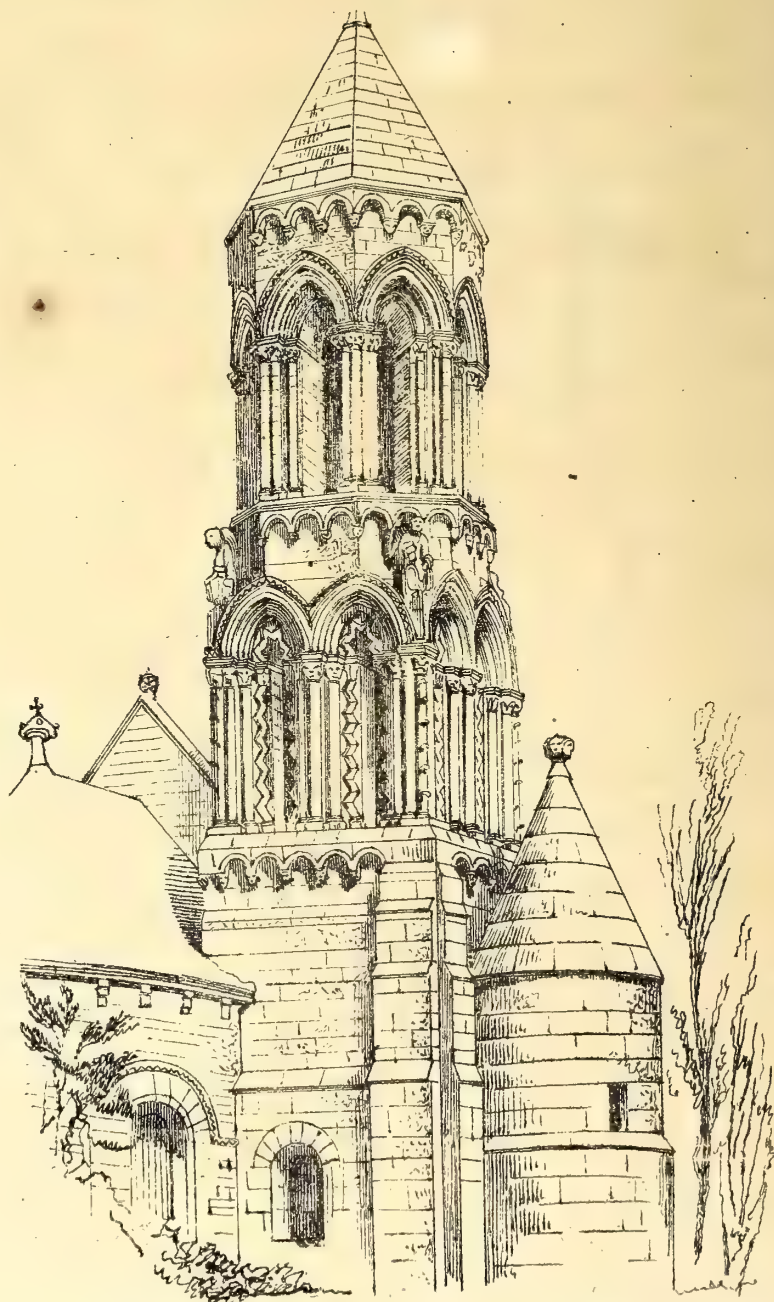


можно было даже устроить освѣщеніе въ верхней части арки, точно такое же какъ вверху главнаго наоса.

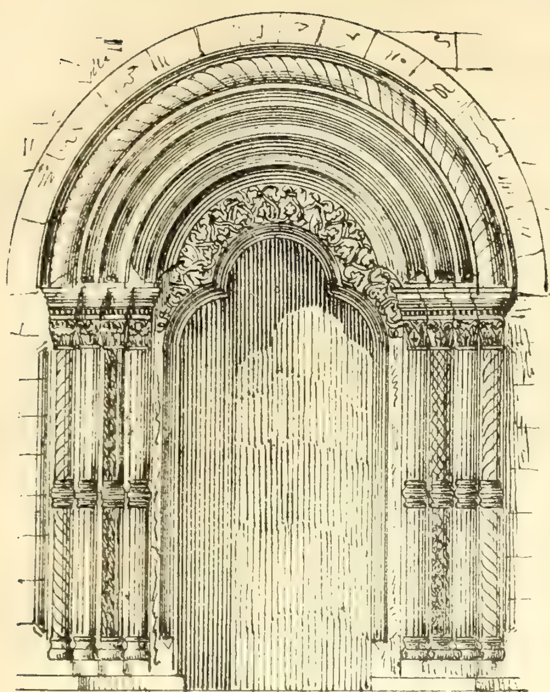


Роза въ трансептѣ Шалонскаго собора (Notre dame de Chalon

Есть очень много церквей на западѣ Европы, гдѣ сводъ сдѣланъ стрѣльчатый крестовый и въ главномъ наосѣ, и въ малыхъ, и въ апсидѣ, а отверстія, какъ то: окна, двери, арки трифоріума, подпружныя арки всѣ полуциркульныя. Есть и такія, гдѣ стрѣльчатая арка смѣшивается съ полу-

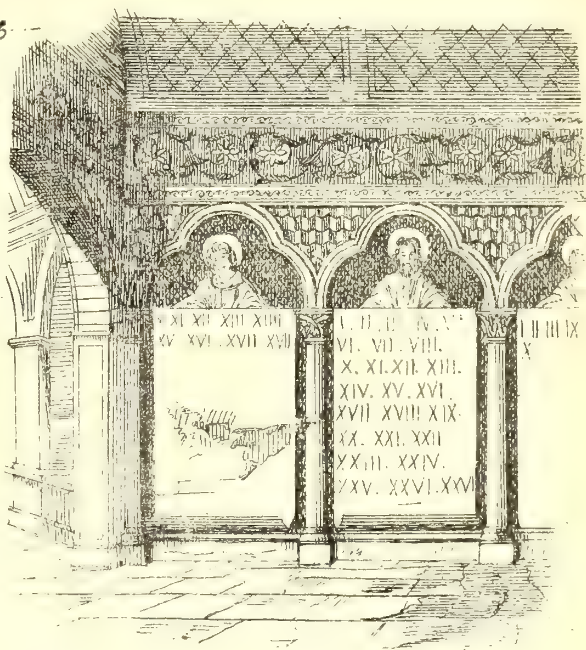


Колокольня въ Трасиле-валь (Tracy-le-Val) въ Уазскомъ депарп. во Франціи.

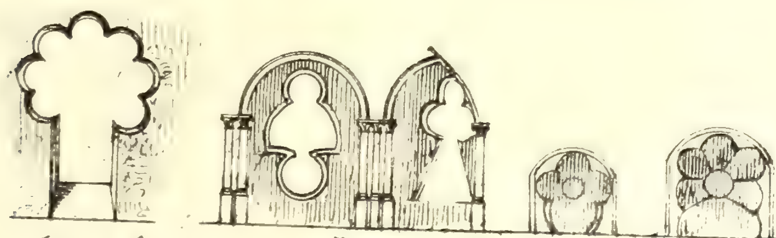


Порталь въ Гейльсбронн[ѣ] въ Баваріи

циркульной въ отвер-
стіяхъ и даже такимъ
образомъ, что арки по-
луциркульныя /трифо-
ріума/ приходятся надъ
стрѣльчатыми. На-
конецъ есть и такія
въ XII столѣтіи въ цен-
трѣ Франціи, въ ко-
торыхъ планъ, кон-
струкція, форма стол-
бовъ, украшенія... все чисто Романскіе,
а отверстія всѣ стрѣль-
чатыя. Мы представ-
ляемъ здѣсь одну ко-
локольню этой эпохи
которой карнизы чи-
сто Романскіе, а отвер-
стія уже стрѣльча-
тыя и низенія обдѣ-
ланы еще зигзагомъ,



такъ что пролетъ выходитъ звѣздчатый.
Другая форма трилистникъ и четы-
рехлистникъ является сначала
только въ круглыхъ окнахъ или
розахъ и пор-
талахъ. Тим-
панъ тогда
уничтожается.

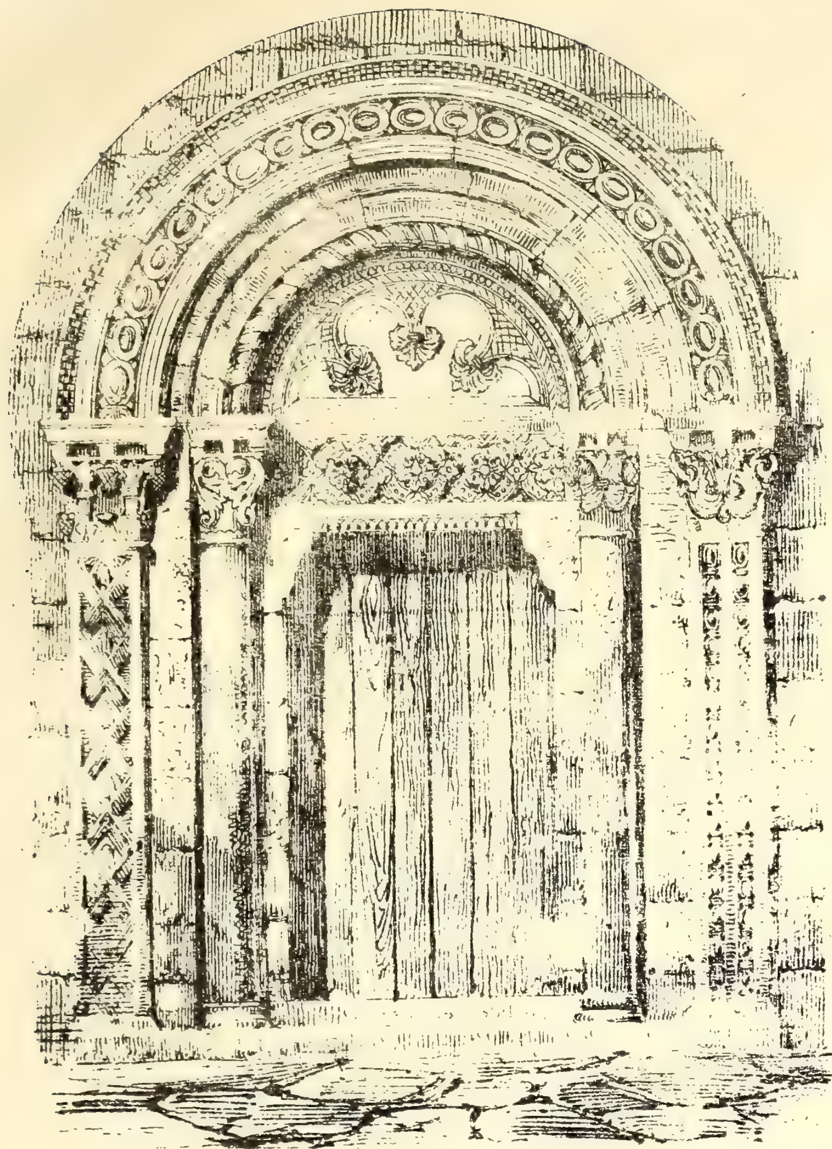


Ниша въ церкви Св. Квирина въ Нейсѣ. Окна въ Романской церк. въ Кёльнѣ.

Потомъ видимъ мы ее и въ аркатурахъ /см. ист. готич. ст. стр. 51/ и въ промежуткахъ надъ и между аркатурами /готич. ст. стр. 54/ и наконецъ въ окнахъ. Такъ напримѣръ окна главнаго наоса собора Богоматери въ Клермонъ-Ферранѣ, въ Оверньи, во Франціи, уже имѣютъ арку изъ трилистника. Но это не все, архитекторы переходнаго стиля, пробуя все болѣе и болѣе капризныя формы, вздумали устроить окна въ формѣ пятилистника и семилистника, рисунокъ которыхъ часто отвратителенъ, какъ напримѣръ въ церкви Сіона въ Кельнѣ или въ Св. Геринѣ въ Нейссѣ. Неизвѣстно въ какія крайности бросился бы переходный стиль, въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ, если бы готическій стиль не остановилъ его на полудорогѣ, вытѣснивъ окончательно однѣ его формы и принявъ въ себя другія.

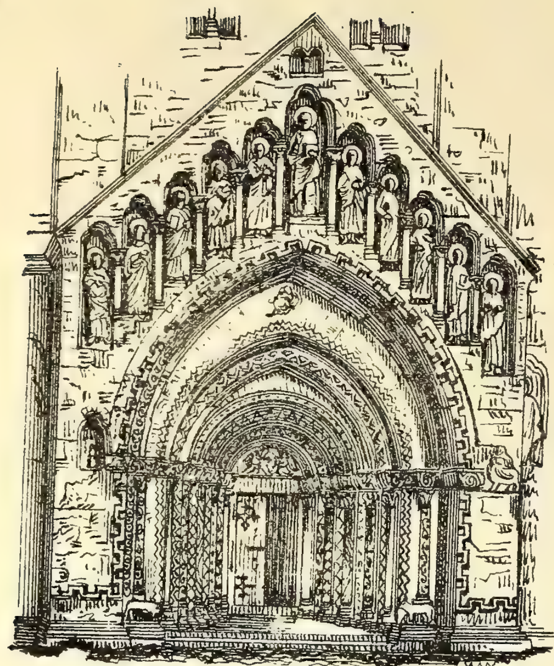
Въ зданіяхъ переходнаго стиля обнаруживается сильное стремленіе къ обогащенію всѣхъ частей. Не говоря уже о порталяхъ, которые дѣлаются еще великолѣпнѣе прежняго, но и всѣ передніе, боковые и задніе фасады, все больше и больше покрываются

украшеніями. Для образчика мы представляемъ здѣсь порталъ церкви Семюрской Божій Матери (Semur; dépt. de Côte-d'or) здѣсь тимпанъ неуничтоженъ, но орнаментированный трилистникъ занимаетъ мѣсто обычнаго барельефа.



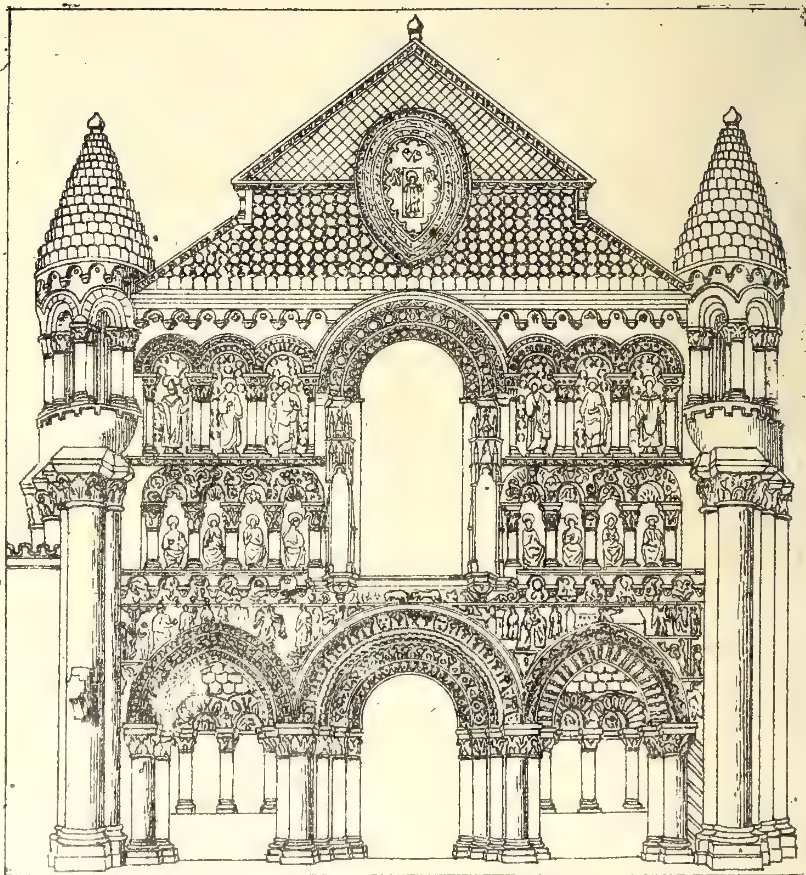
Порталъ Семюрской церкви Божій Матери.

Другой образчикъ портала, выдвинутаго изъ главнаго зданія замѣчателенъ тѣмъ, что вверху его помѣщены ниши, оканчивающіяся трехъ-листной аркой. Это не столько ниши со статуями сколько цѣлая галлерея изъ арочекъ и колоннъ внутри, которой поставленъ рядъ статуй. Что же касается до переднихъ фасадовъ, то лучшимъ образчикомъ можетъ служить соборъ Богоматери Великой въ Пуатье (Notre Dame-la Grande) во Франціи, которая чертежъ


Порталъ Св. Яка въ Венгріи.

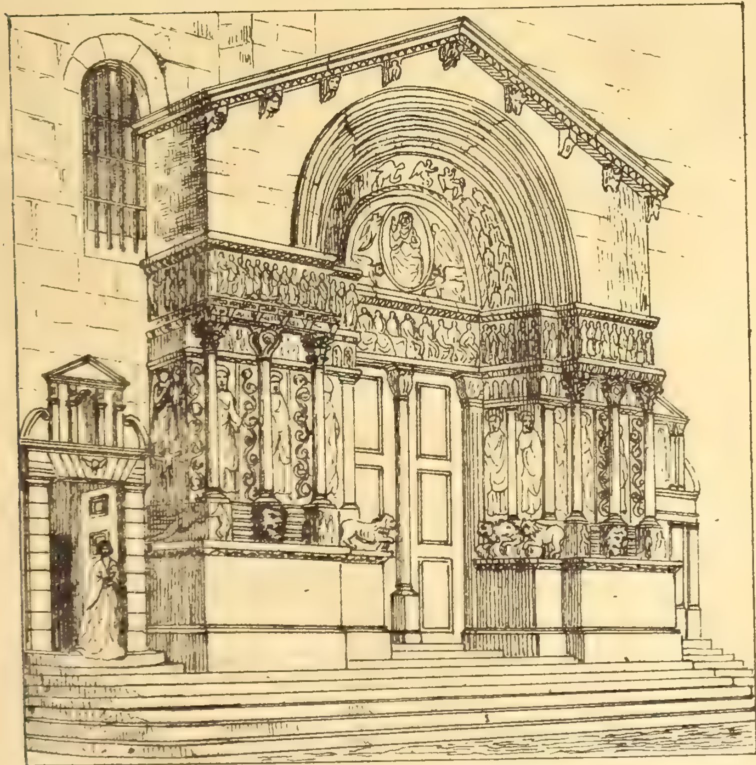
мы здѣсь прилагаемъ.

Единственное окно, которое находится надъ порталомъ было прежде круглое /или роза/ и передѣлано уже въ XV вѣкѣ, чтобы вставить большія разноцвѣтныя стекла, какія въ то время изготовлялись. Перемѣна эта, собственно говоря, не важная потому что глазъ легко отгадываетъ прежнія формы. Мы не знаемъ ни одного Романскаго фасада, который былъ бы богаче этого; до такой степени онъ убранъ весь орнаментами и скульптурой. Фронтонъ церкви съ уступомъ, сложенъ изъ камней, отесанныхъ по кругу и другихъ, которыхъ выставленная сторона имѣетъ ромбоидальную форму. По средине его по-


Соборъ Божіей Матери въ Пуатье.

мѣщенъ барельефъ, изображающій Спасителя въ славѣ, окруженнаго символами евангелистовъ и вверху ангелами. Рамка барельефа имѣетъ яицевидную форму, похожую на линію нимба (или сіянія), который всегда окружаетъ, въ живописи, стоящую фигуру Спасителя. Главная дверь полуциркульная, а по обѣимъ сторонамъ стрѣльчатыя арки. Всего оригинальнѣе обдѣлка круглыхъ башенъ, на углахъ фасада, похожихъ скорѣе на круглые балконы или фонари, подпертые колоннами. При всей тяжеловатости архитектуры, церковь эта безподобна.

Еще образчикъ чрезвычайно богатаго портала представляетъ намъ церковь Св. Трофима въ Арлѣ, на югѣ Франціи. Какъ всѣ южныя постройки, церковь эта не можетъ назваться совершенно Романскою. Въ ней нѣтъ той свѣжести, сочности и нѣко-

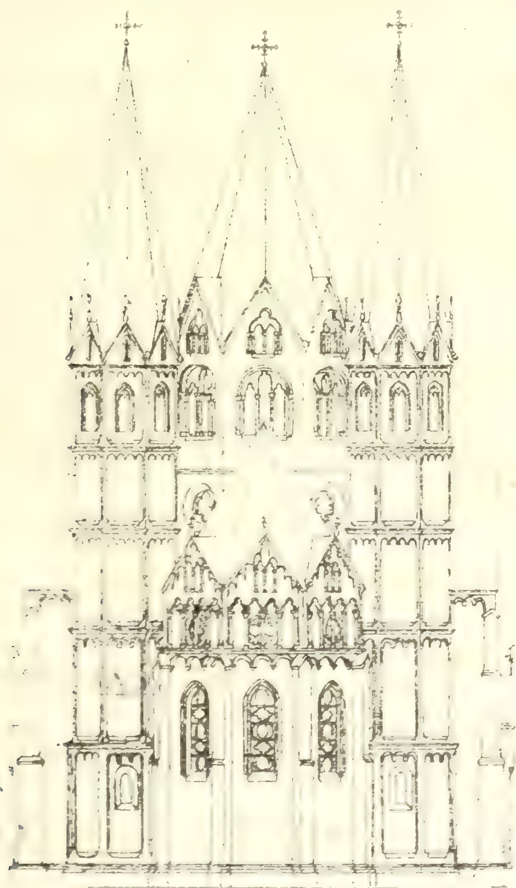


Порталъ Св. Трофима въ Арлѣ.

торой грубоватости, которая свойственна архитектуръ съвера. Видно, напротивъ, сильное вліяніе античной архитектуры, которой памятники находятся въ большомъ числъ, на югъ Франціи. Порталъ состоитъ изъ богатаго, но лишеннаго орнаментовъ, архивольта, покрытаго немного низкимъ, даже нъсколько нахлобученнымъ фронтономъ съ карнизомъ на модильонахъ. Импоста архивольта состоитъ изъ фриза, всего сплошь покрытаго барельефными фигурами. Фризъ этотъ поддерживаетcя колонками на половину выступающими изъ стъны, между которыми помъщены барельефныя фигуры во весь ростъ, въ рамкахъ изъ орнаментовъ. Колонна, поддерживающая косякъ, раздъляетъ дверь на двъ половины. За исключеніемъ архивольта, площади фронтона и пьедестала, все до такой степени завалено орнаментами и скульптурой, что негдъ отдохнуть глазу. Порталъ этотъ чрезвычайно похожъ, въ общемъ, на порталъ разрушенной церкви аббатства <u>Св. Жилля</u> у устьевъ <u>Роны</u> (въ Гардскомъ Департаментъ во Франціи) гдъ скульптура фигуръ

и орнаментовъ еще лучше, нежели въ Св. Трофимѣ. Тамъ, на главномъ фасадѣ, три точно такихъ порталія связаны между собой общимъ антаблементомъ. Это самый богатый главный фасадъ этой эпохи въ Франціи. Къ сожалѣнію, въ немъ античное вліяніе еще сильнѣе, нежели въ порталѣ Св. Трофима.

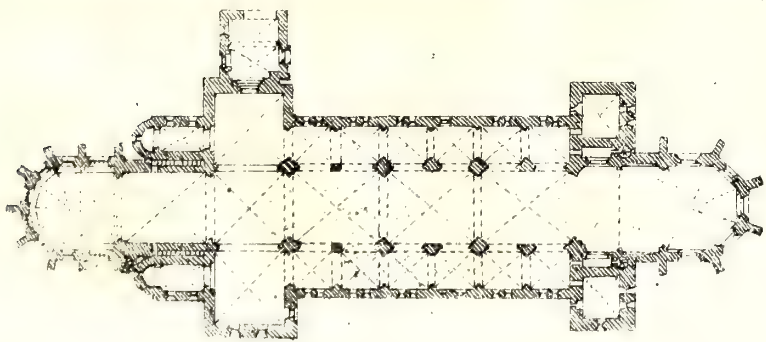
Изъ Германскихъ церквей, построенныхъ въ переходную эпоху, самыя интересныя, безъ всякаго сомнѣнія, на Рейнѣ. Это церковь Св. Гереона въ Кельнѣ, соборъ въ Лимбургѣ на Ланѣ, Мюнстеръ въ Боннѣ и Гельнгаузенская церковь, которой задній фасадъ мы здѣсь представляемъ. Онъ пристроенъ къ прежней базиликѣ, имѣющей плоскую покрышку на балкахъ и принадлежитъ началу XIII столѣтія. Его три башни очень красивы. Стиль вообще довольно легокъ и граціозенъ, не имѣетъ уже



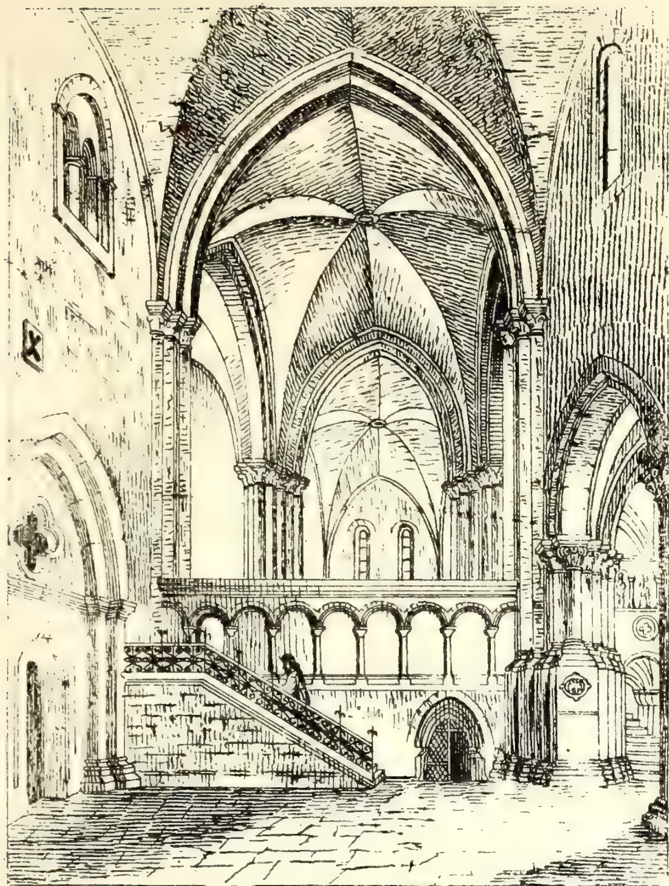
Восточный фасадъ Гельнгаузенской церкви XIII вѣка.

солидности и серьезности Романскаго стиля, хотя еще и не приобрѣлъ смѣлости и ловкости готической архитектуры. Странны галлереи апсиды, въ которыхъ столбы приходятся противъ оконъ и загораживаютъ свѣтъ. Странны также нѣсколько и верхнія окна башни надъ центральнымъ четвероугольникомъ. Св. Гереонъ въ Кельнѣ можетъ быть названъ круглой церковью съ куполомъ, къ которой пристроены два или три звена наоса. Эти два звена имѣютъ полуциркульныя арки арки, а подъ куполомъ, кромѣ нижнихъ арокъ, всѣ стрѣльчатыя.

Въ остальной Германіи самыя замѣчательныя церкви чистаго Романскаго стиля Брауншвейгскій соборъ, интересный кромѣ того своей расписк ой и Кенигслюттерская церковь, которой планъ мы представили на стр. , а переходной эпохи: Бамбергскій соборъ /см. вид. задн. фасада на стр. / и Наумбургскій соборъ съ двумя апсидами и четырмя башнями. Объ обѣихъ намъ

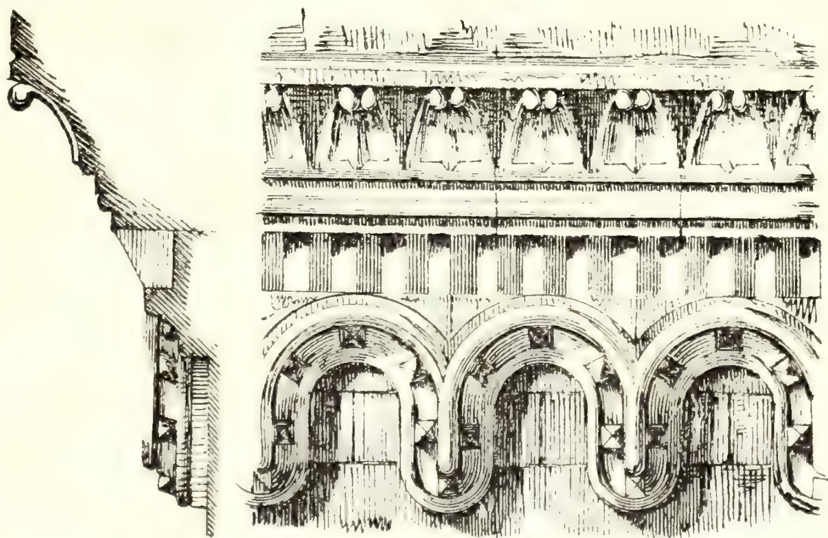


Планъ Наумбургскаго собора въ Прусской Саксоніи, въ Германіи

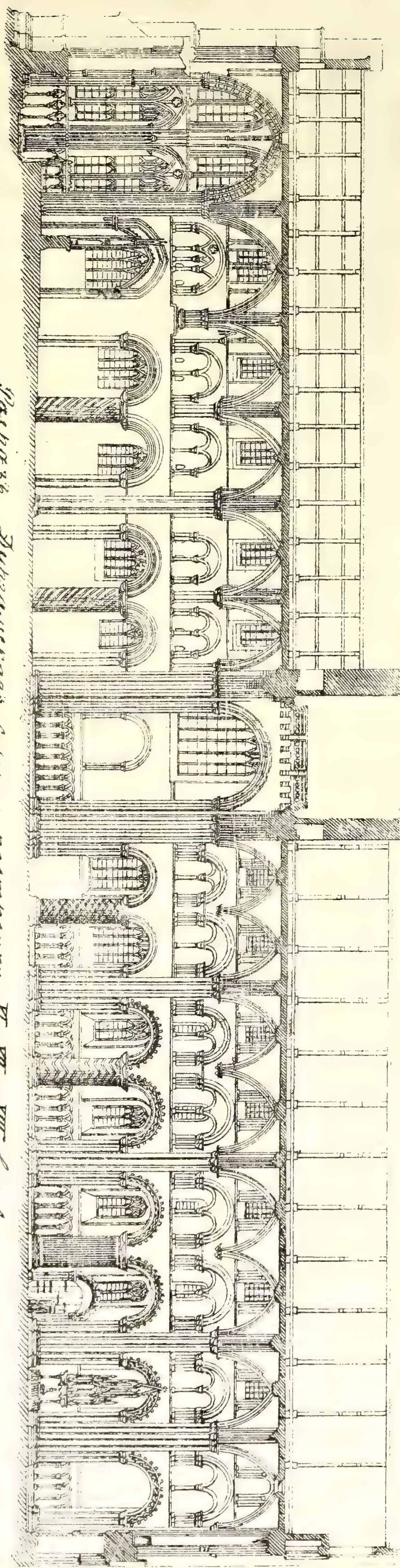


Видъ въ трансептъ Наумб. соб.

придется говорить въ отдѣлѣ живописи и скульптуры. Боковые фасады церквей этой эпохи тоже богаче чистыхъ Романскихъ. Ихъ арочные карнизы или округлены снизу или украшены Романскими орнаментами, гвоздиками или алмазами. Надъ ними проходитъ дантикулъ особаго рода, какъ тотъ который мы видѣли въ Византійскихъ церквахъ (см. Виз. искус. стр.) и надъ дантикуломъ гусекъ или желобокъ бываетъ часто унизанъ листиками. Внутри, переходная эпоха дѣлаетъ аркатуры съ трилистикомъ или перекрещивающіяся полуциркульныя арки, чрезвычайно красивыя.



Карнизъ церкви Требичскаго Бенедиктинскаго аббатства, въ Моравіи, въ Австріи.

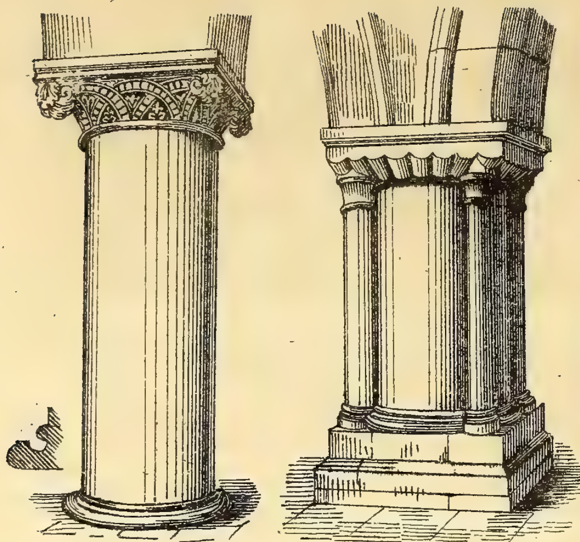

Разрѣзъ Дургемскаго собора, постройки XI, XII и XIII вѣков.

Англія въ особенности богата подобными формами.

Англійскіе соборы, изъ которыхъ одинъ представленъ нами на стр. имѣютъ столько особенностей, что ихъ стиль дѣйствительно заслуживаетъ особаго названія. Это не чисто Романская архитектура, это ея оттѣнокъ названный очень кстати <u>Норманскимъ</u>. Въ планѣ, во первыхъ, англійскіе соборы не имѣютъ апсида и гораздо длиннѣе всѣхъ французскихъ и германскихъ церквей; во вторыхъ крылья трансепта больше выступаютъ въ обѣ стороны, нежели на твердой землѣ. Потомъ, внутри, арки главнаго

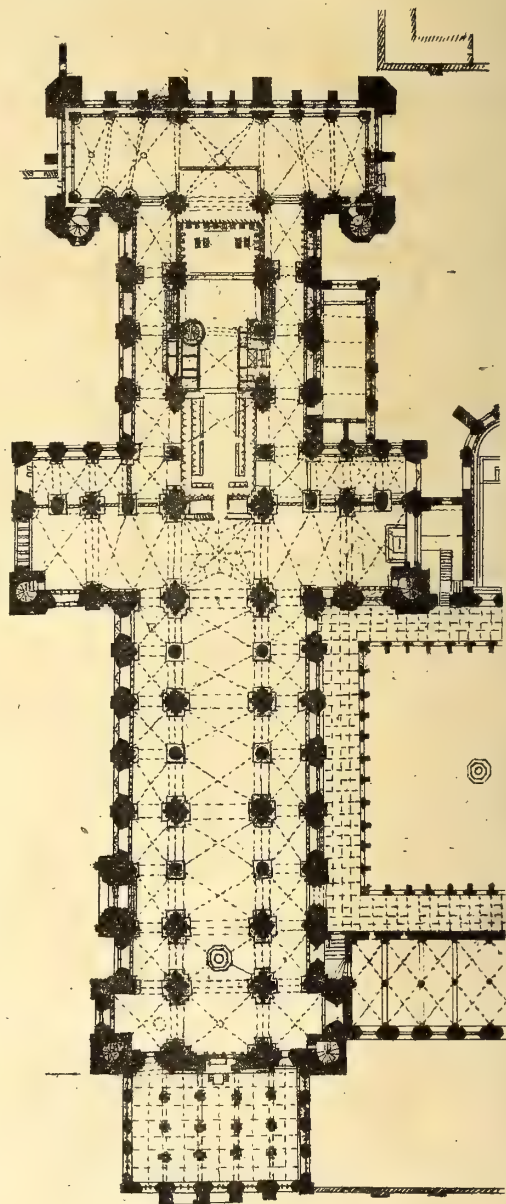
апсида упираются на круглые толстыйшіе столбы, у которыхъ не большая база ограничивается ничтожнымъ валикомъ и плинтомъ. Капитель этихъ столбовъ есть видоизмѣненіе кубической капители или то, что называется капитель со складками (см. петербор. соборъ стр.) Но главная характеристическая черта та, что ни одинъ Англійскій соборъ этой эпохи не былъ покрытъ сводомъ, хотя для этого какъ бы сдѣланы всѣ приготовленія: и полуколонны выступаютъ впередъ, занимая всю верхнюю часть стѣны, какъ бы для того, чтобы принять на себя подпружную арку главнаго нaоса, и столбы имѣютъ достаточную массу. Впрочемъ Норманскіе соборы были подъ конецъ покрыты сводами, но позднѣе, въ Готическую эпоху, и своды ихъ уже чисто готическіе. Для образчика мы представляемъ здѣсь планъ и разрѣзъ Дургамскаго собора XI вѣка съ прибавленіями и измѣненіями сдѣланными въ XII и XIII вѣкахъ.

Въ переходную эпоху являются

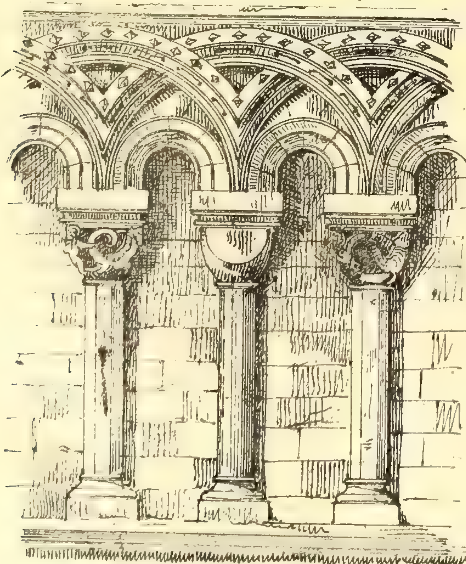


Столбы въ Англійскихъ соборахъ.

улучшенія въ деталяхъ и болѣе легкія пропорціи столбовъ и вообще всѣхъ подпоръ. Самыя красивыя формы представляетъ Кентербюрійскій соборъ(x) имѣющій два трансепта и кромѣ того еще двѣ часовни за вторымъ трансептомъ нѣчто въ родѣ третьяго трансепта приставленнаго почти подъ угломъ 45° къ большой оси зданія. Окна трифоріума средней части зданія (въ формѣ арки трехлистника) очень красивы снаружи. Мелкія аркатуры хорошенькихъ пропорцій обходятъ надъ цоколемъ снаружи все зданіе. Въ прилагаемомъ планѣ части совершенно черныя выражаютъ постройку временъ Нор-



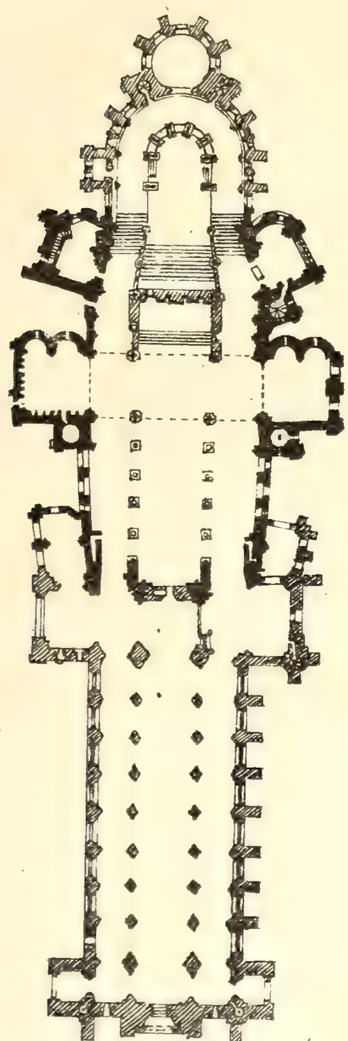
Планъ Дургамскаго собора:



Аркатура въ Кентербюри.

(x) Кентербюрійскій соборъ былъ всегда главнымъ

манскаго и переходнаго стилей, а более свѣтлыя — позднѣйшія перестройки. Изъ нихъ нѣкоторыя имѣютъ совершенно готическія формы. Собственно Норманскій планъ не былъ похожъ на теперешній. Онъ былъ скопированъ съ французской церкви Св. Стефана въ Канѣ въ Нормандіи (St Etienne à Caen) и имѣлъ вѣроятно очень маленькій апсидъ около того самого мѣста, гдѣ пристроены двѣ боковыя часовни. Въ готическую эпоху къ нему пристроили еще длинный хоръ или скорѣе часовню, имѣющую форму длиннаго хора съ апсидомъ и еще съ кругообразной часовней на концѣ. Если исключитъ еще Норвичскій соборъ, то всѣ остальные имѣютъ прямолинейное окончаніе хора. Это устройство до такой степени нравилось, что



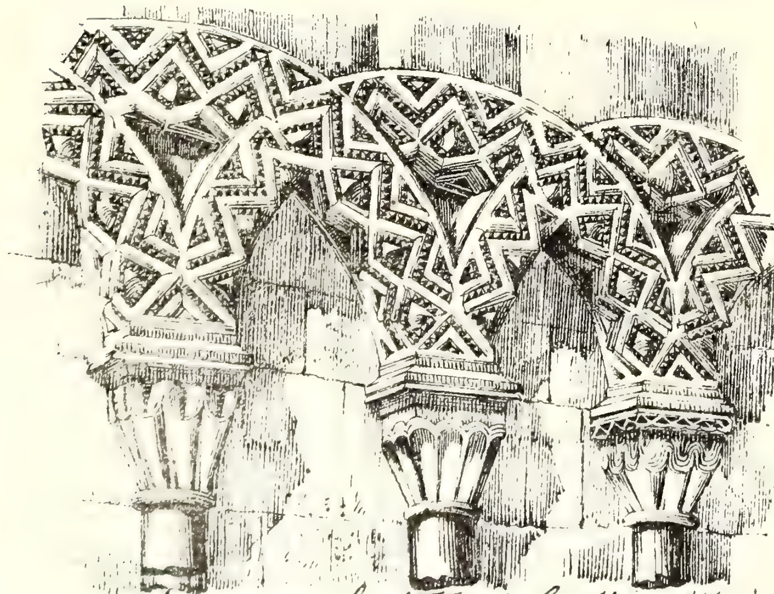
Планъ Кантербюрійскаго Собора.

святынею Англіи. Даже и послѣ реформаціи Епископъ Кентербюрійскій удержалъ первое мѣсто среди другихъ Епископовъ.

даже церкви, у которыхъ и были апсиды въ послѣдствіи были перестроены, а апсидъ былъ сломанъ.

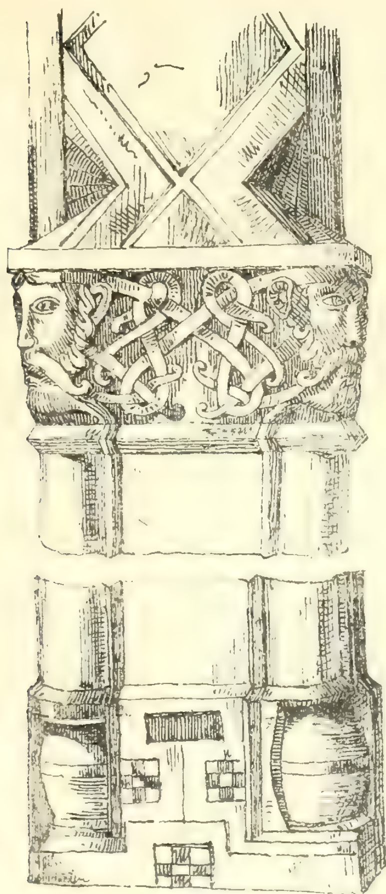
Въ Шотландіи, норманскій стиль былъ похожъ на французскій или даже на скандинавскій, нежели на англійскій. Шотландцы любили этотъ стиль и держались его даже тогда, когда во всѣхъ другихъ странахъ Европы господствовалъ готическій. Причемъ и здѣсь какъ въ Англіи, между орнаментами самую главную роль играли зигзагъ и шевроны. Также, очень часто, встрѣчаются переплетающіяся арки, такія же, какъ въ Англіи. Самыя капители нерѣдко повторяютъ англійскія формы.

Въ Ирландіи, формы норманскаго стиля, въ главныхъ чертахъ, похожи на англійскія, хотя и здѣсь есть нѣкоторыя особенности, не встрѣчаемыя нигдѣ. Такъ напримѣръ, порталы уходятъ въ стѣну не прямоугольными уступами, а скошенными; такъ плоскости проемъ имѣетъ иной раз-



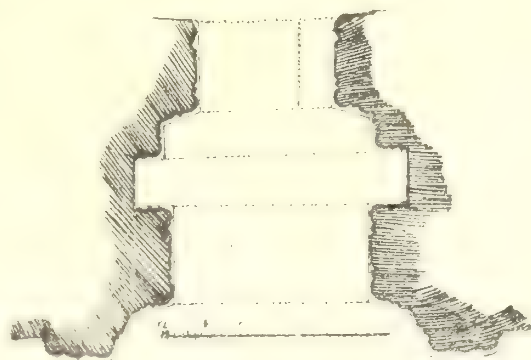
Аркатура въ Аббатствѣ (Kelso Abbey) Кельзо. въ Шотландіи

странныя формы; или онѣ украшены головой (національнаго типа) или переплетающейся тесьмой. Иногда и тѣмъ и другимъ вмѣстѣ. Въ церквахъ встрѣчаемъ мы тоже прямолинейное окончаніе хора, какое въ Англіи, и въ правѣ думать что эта особенность была въ нравахъ Кельтійскаго племени, которое населяло Ирландію и котораго закваска уцѣлѣла также отчасти и въ Англіи.



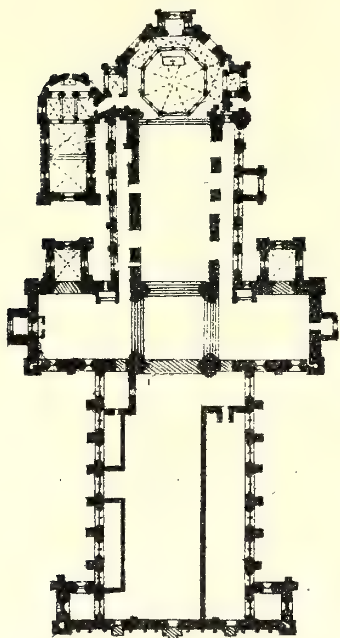
Килмагосъ въ Ирландіи.

Швеція была обращена въ христіанскую вѣру очень поздно. Почти до временъ Эрика Святаго (1155) въ Упсальскомъ Округѣ не было ни священниковъ, ни церкви. Есть нѣсколько развалинъ церквей этой эпохи. [illegible] [illegible] низки, съ апсидами и [illegible] [illegible] окнами, но онѣ не интересны. Гораздо замѣчательнѣе церковь въ Варнгеймѣ уже переходнаго стиля съ легкими



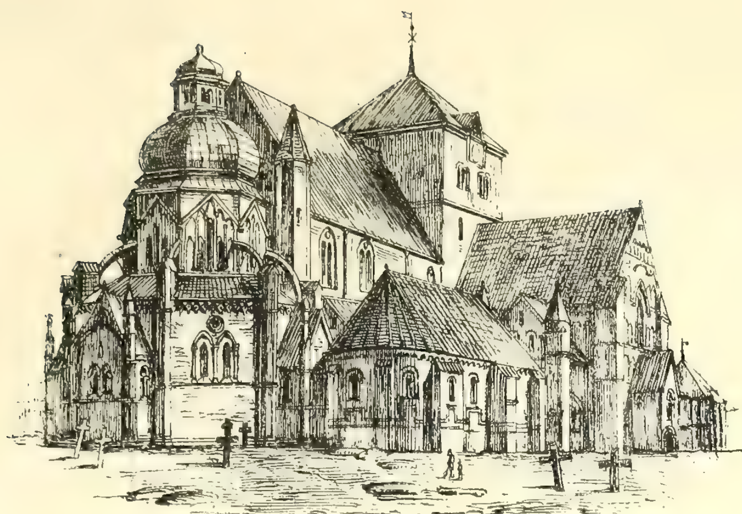
Цоколь колонны въ Сентъ Гитанѣ (Килмагосъ) въ Ирландіи.

столбами и профилированными ребрами на крестовыхъ сводахъ. Хоръ ея и апсидъ построены по французской системѣ. Этимъ почти и ограничивается все что мы знаемъ о Швеціи. Остальные важнѣйшіе соборы всѣ большею частью готическіе и притомъ плохой готики.



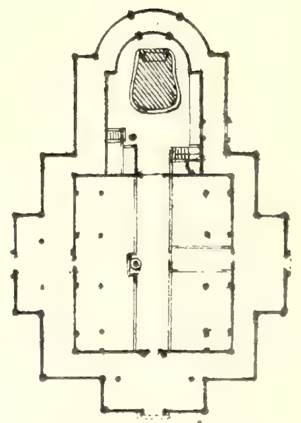
Дронтгеймскій соборъ

Норвегія обратилась въ христіанство нѣсколько раньше; уже король Олафъ I былъ крещенъ (995-1000), а около 1030 года существовали уже христіанскія церкви, разумѣется сначала деревянныя и чрезвычайно рѣдко каменныя. Наиболѣе замѣчательная изъ первыхъ каменныхъ церквей это Дронтгеймскій соборъ, построенный надъ могилою Олафа II Святаго. Онъ теперь почти въ развалинахъ, но несмотря на это, все таки чрезвычайно интересный архитектурный памятникъ. Оставляя въ сторонѣ наосы, хоръ и октагонъ, перестроенные въ готическую эпоху и покрытые въ XVII вѣкѣ, обратимъ вниманіе на трансептъ и маленькую часовню, пристроенную



Дронтгеймскій соборъ въ Норвегіи.

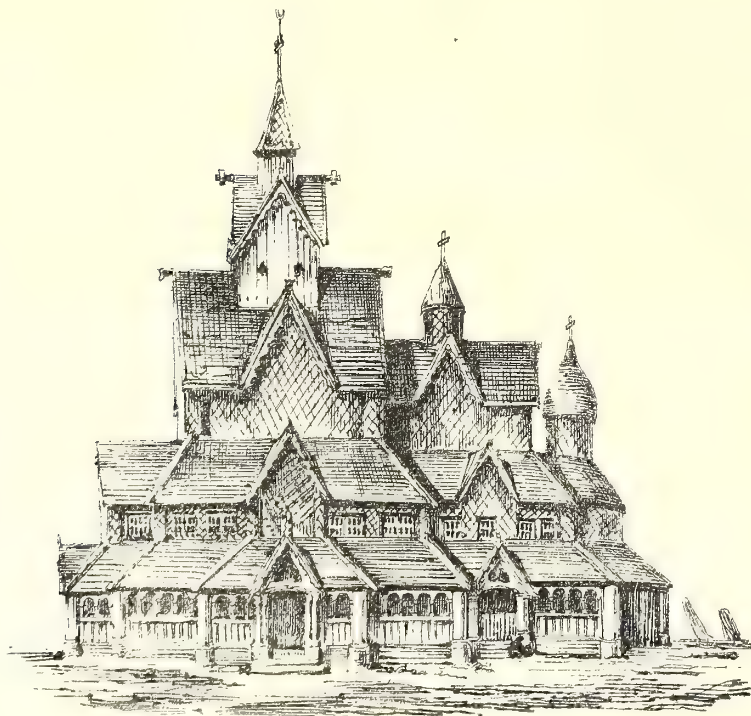
къ церкви. Обѣ эти части церкви принадлежатъ Романской эпохѣ. Крылья трансепта не похожи, одно на другое. Южное крыло не имѣетъ портала и раздѣлено тремя широкими лопатками на двѣ аркады, которыхъ архивольты украшены зигзагомъ. Сѣверное, построенное нѣсколько позднѣе, напротивъ того имѣетъ полуциркульный порталъ съ пронаосомъ, а надъ нимъ до самой крыши, аркатуры полуциркульныя и стрѣльчатыя. Внутри въ обоихъ крыльяхъ идутъ чрезвычайно красивые трифоріумы. Ничто не можетъ дать понятіе о богатствѣ ихъ деталей и въ особенности архивольтовъ, украшенныхъ шевроном. Употребленіе этого мотива орнаментнаго здѣсь такъ художественно и проникнуто такою сочностью и силой, что почти даетъ



Планъ деревянной церкви въ Гиттердалѣ

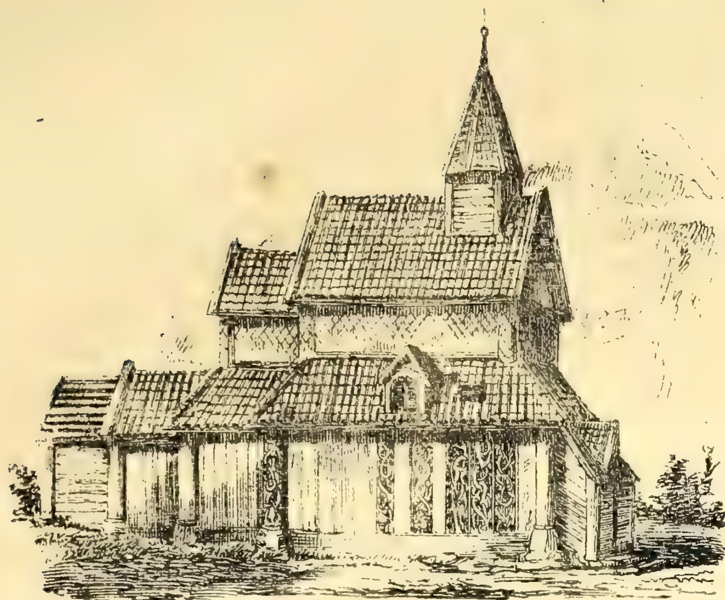
право подозрѣвать не здѣсь ли его настоящее отечество.

Несравненно интереснѣе деревянныя Норвежскія церкви, которыя имѣютъ нѣкоторыя черты сходства съ нашими русскими деревянными церквами. Въ одной изъ нихъ, именно въ Тиндской /Tind/ открыта Руническая надпись, изъ которой видно что эта церковь основана Епископомъ Рейнеромъ /въ 1180-1140 г./, а такъ какъ всѣ прочія церкви похожи на нее и имѣютъ въ деталяхъ черты, заставляющія предполагать еще большую древность, то мы можемъ ихъ всѣхъ отнести къ половинѣ XII вѣка.


Церковь въ Гиттердалѣ, въ Норвегіи.

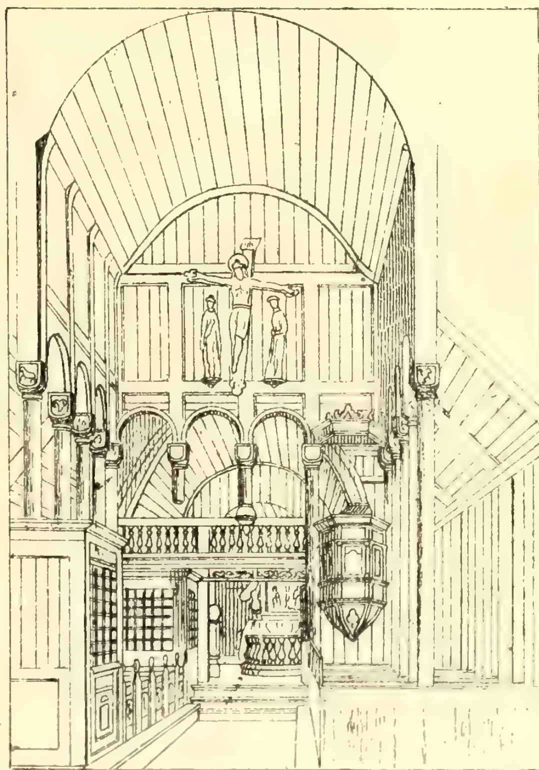
Самыя замѣчательныя изъ нихъ въ Боргундѣ, Урнесѣ и Гиттердалѣ. Почти всѣ онѣ состоятъ изъ сруба или четвероугольнаго пространства /на столбахъ внутри/ къ которому съ боковъ пристроены малые наосы, и съ концевъ небольшой хоръ съ апсидомъ и входный порчъ. Кругомъ всего обхо-

дитъ крытая галлерея, совершенно такая, какъ въ нашихъ старинныхъ церквахъ. Всѣ эти срубы и пристройки покрыты крутыми крышами въ которыхъ мѣстами выступаютъ фронтоны для помѣщенія

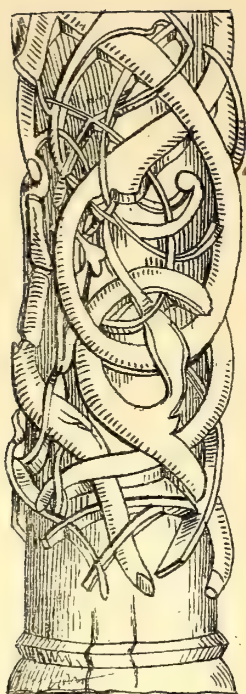
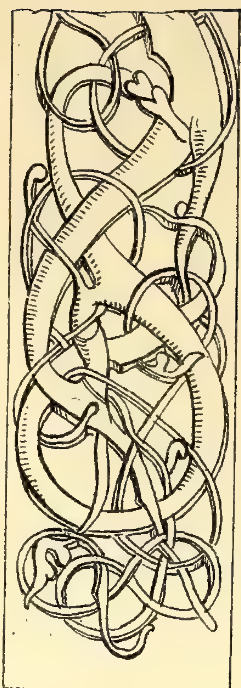


Церковь въ Урнесъ, въ Норвегіи.

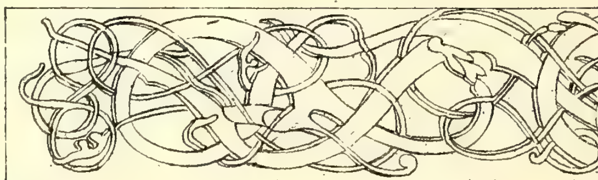
иконъ (постоянно четвероугольныхъ, какъ и [illegible] въ деревянныхъ постройкахъ) Крыши гонтовыя или черепичныя; на самой верхней изъ нихъ устроена главка съ небольшимъ четырехъ-граннымъ, шестиграннымъ или восьмиграннымъ шпилемъ. На дверяхъ, косякахъ и даже наружныхъ стѣнахъ сохранилась рѣзьба совершенно русскаго рисунка (см. Введеніе, стр. XXXIII и XXXIV) Мы находимъ въ ней тѣхъ же змѣй или корни деревьевъ, переплетаю-



Внутренность церкви въ Урнесъ.

щіеся въ милліонѣ раз-
ныхъ изгибовъ. Во всякомъ
случаѣ, мотивъ рѣзьбы,
если не самая рѣзьба,
принадлежитъ къ очень
отдаленной эпохѣ. Внут-
ри къ сожалѣнію фор-
мы не выражаютъ де-
ревянной конструкціи;
потолокъ имѣетъ видъ
свода; итъ и арки /деревянныя/ опи-
рающіяся на деревянные столбы.
Для образчика, мы представляемъ
внутренность церкви въ Урнесѣ. Здѣсь
капители этихъ столбовъ имѣютъ
почти кубическую форму и обогащены
рѣзьбой. Иногда и самый фустъ столба
весь покрытъ той рунической рѣзьбой,
о которой мы говорили. Эти мотивы
рѣзьбы впрочемъ не ограничиваются
одной Скандинавіей /Даніей, Швеціей
и Норвегіей/ Вмѣстѣ съ Норманнами
они проникли и въ Англію и въ Ирлан-
дію, гдѣ мы
уже видѣли
нѣчто по-
хожее въ им-
постахъ
и капите-
ляхъ. Въ

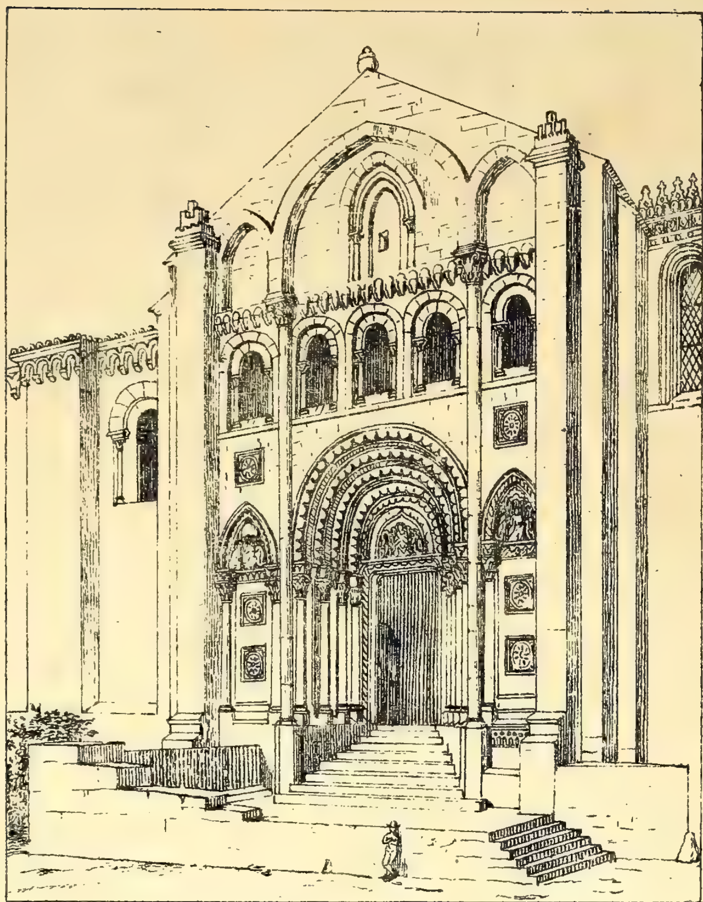




Детали норвежской (норманской) рѣзьбы внутри и снаружи деревянныхъ церквей.

отдѣлъ живописи и скульптуры, мы увидимъ, какъ важны они для средневѣковаго искусства и какъ, явясь впервые въ Ирландскихъ рукописяхъ, они постепенно перейдутъ и къ остальнымъ народамъ Западной Европы; какъ инціалы или заглавныя буквы Романской и, затѣмъ, готической эпохъ, будутъ только дальнѣйшимъ развитіемъ этихъ самыхъ мотивовъ.

Сдѣлавъ общій обзоръ Романскихъ построекъ на сѣверѣ Европы, обратимся къ Испаніи.

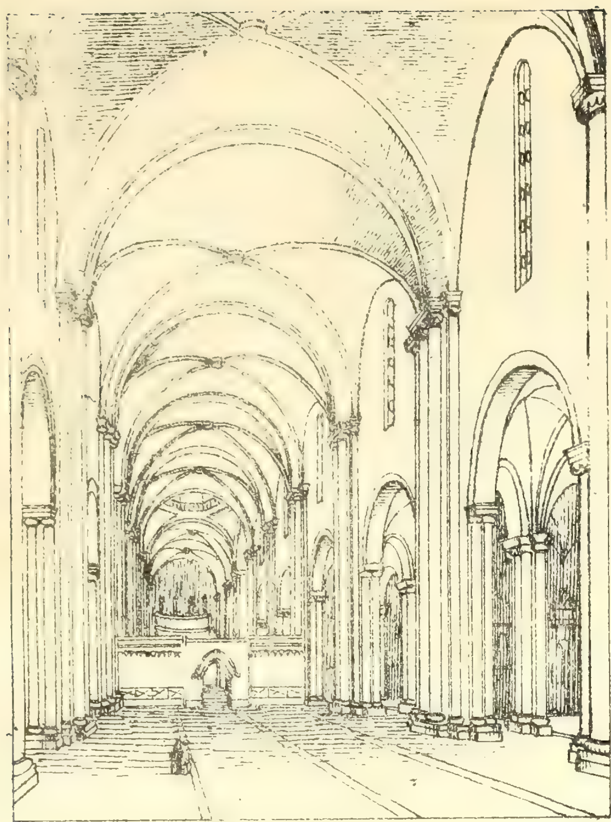
Отъ латинской эпохи уцѣлѣло здѣсь очень мало зданій. Самое замѣчательное — это церковь Наранкской Божіей Матери (Santa Maria de Naranca) основанная въ половинѣ IX столѣтія. Она состоитъ изъ одного наоса, обставленнаго каннелированными колоннами съ полуциркульными арками, изъ которыхъ одна ведетъ въ святилище. Все покрыто сводами и сохранилось безъ повреждений до нашихъ временъ. Не исчисляя всѣхъ одновременныхъ съ этой церковью зданій, перейдемъ къ Романской эпохѣ.-



Видъ портала въ Заморѣ.

Къ концу XI вѣка, точно также какъ и во всей остальной Европѣ, видимъ мы новый стиль, болѣе оживленный, но за то и болѣе грубый. Является планъ въ видѣ латинскаго креста, вмѣсто прямоугольно заканчивающагося святилища, апсидъ круглый или многоугольный; вмѣсто сводовъ балки. Стѣны разыграны аркатурами, столбы — приставленными къ нимъ полуколоннами, а надъ cimborio (simborio) центральнымъ четвероугольникомъ, поднимается не высокая башня. Однимъ словомъ вмѣстѣ съ XI вѣкомъ здѣсь наступаетъ періодъ Романскій, сходство котораго съ Европой очевидно и легко объясняется постояннымъ обмѣномъ мыслей и сношеніями между Франціей и Испаніей.

Отъ этой эпохи уцѣлѣли нѣкоторыя части собора въ Заморѣ (Zamora), но стѣна, представленная на прилагаемомъ рисункѣ, отъ нея, но уже XII столѣтія. Главный порталъ имѣетъ



Внутренность Таррагонскаго собора.

съ обѣихъ сторонъ стрѣльчатыя аркатуры да и наверху полуколонны несутъ стрѣльчатыя же арки. Нельзя не видѣть въ этомъ фасадѣ огромнаго сходства съ южными Романскими постройками во Франціи, съ Луціакской церковью (см. стр.   ) или съ соборомъ въ Ангулемѣ. Такой же великолѣпный порталъ находится въ Торо. Къ сожалѣнію самый соборъ весь перестроенъ въ готическую эпоху.

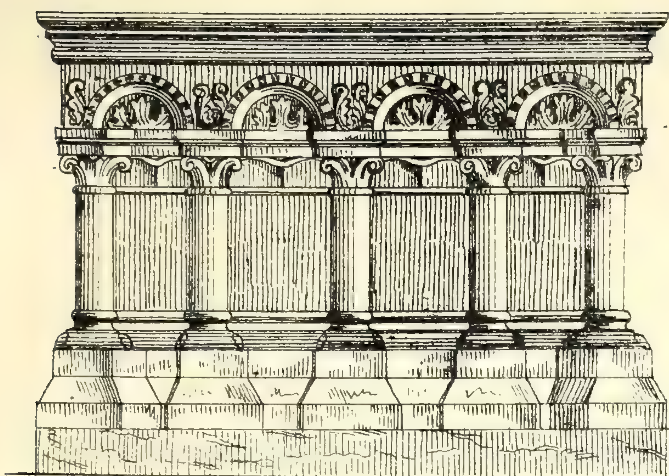
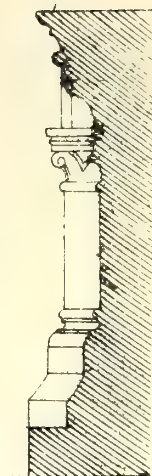
Таррагонскій соборъ построенъ Нормандцемъ Графомъ Робертомъ при помощи рабочихъ, вызванныхъ изъ Нормандіи же, въ 1131 году. Мы представляемъ здѣсь перспективный видъ его внутренности. Архитектура сама говоритъ за себя что она XII столѣтія. Наружность собора достроена въ XIII столѣтіи, ужасно фантастична и пестра. Въ томъ же родѣ и внутренность собора въ Саламанкѣ, гдѣ даже и

въ капителяхъ видно сѣверо-французское вліяніе. Такое же вліяніе видно и въ церкви S^{ta} Maria de Villamayor, гдѣ капители имѣютъ смѣтую форму кубическую и пальмовидную.

Церковь S^{ta} Maria de Valdedios /Божіей Матери въ Вальдедіосѣ/ хотя и кончена въ 1218 году, тоже строго Романская постройка, съ сильно выступающими крыльями трансепта, тремя апсидами, полуциркульнымъ порталомъ, украшеннымъ зигзагами и шевронами. Двери, арки и окна — всѣ полуциркульныя и только позднѣе построенный стрѣльчатый сводъ нарушаетъ нѣсколько однородность общаго впечатлѣнія.

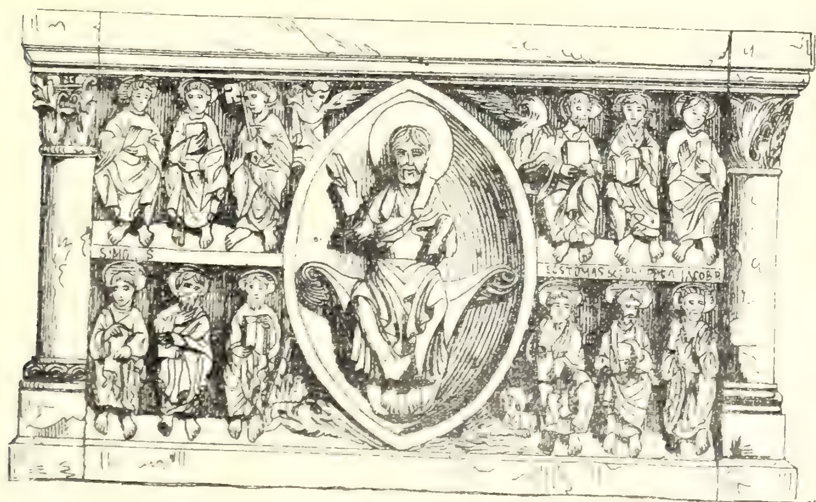
Жертвенники и престолы /алтари/

Мы уже видѣли что въ древне-христіанскую эпоху престоломъ служили зачастую саркофаги мучениковъ. — Эти престолы были каменные и очень просты. Въ латинскую эпоху церкви щеголяли одна передъ другой своими дорогими жертвенниками и мы представили въ исторіи этой эпохи одинъ такой, находящійся въ Миланѣ, въ церкви Сант-Амброджо

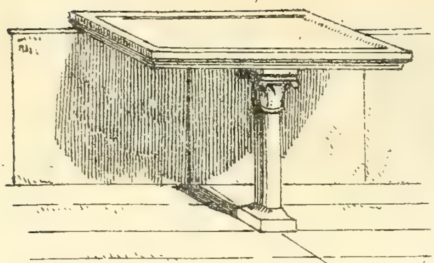



Жертвенникъ или престолъ въ Сен-Жерменскомъ аббатствѣ.

/см. латин. стиль стр. 639-640/ Въ Романскую эпоху, средства были уже не тѣ и дорогихъ серебреныхъ престоловъ дѣлать было не на что. Церкви возвратились къ болѣе простымъ матеріаламъ. Каменные престолы или имѣли видъ прежняго саркофага, украшеннаго аркатурами и барельефными изображеніями /между которыми главное мѣсто занималъ ликъ Спасителя въ нимбѣ, благословляющаго одной рукой и съ евангеліемъ въ другой/ или чаще всего простой каменной доски, стоящей на одной, трехъ или четырехъ колоннахъ. Тогда подъ престоломъ было пустое пространство, въ которомъ иногда ставилась рака



Престолъ въ Авена (Avenas) во Франціи.



съ мощами какого нибудь мученика. Епископъ Адельгельмъ, жившій въ концѣ IX вѣка, разсказываетъ что одинъ слѣпой солдатъ, залѣзши подъ престолъ и пробывши тамъ всю обѣдню, прозрѣлъ. Одного уже разсказа этого факта достаточно, чтобы подтвердить существованіе подобныхъ престоловъ, даже въ латинскую эпоху. Собственно доска (часто мраморная) была нѣсколько выдолблена сверху, образуя родъ подноса. На ней вырѣзались символы евангелистовъ, крестъ и т. п. На эту доску надѣвался покровъ, свѣшивавшійся, какъ спереди, такъ и съ боковъ, а надъ нимъ былъ покровъ, незакрывавшій передней части. Чаще впрочемъ, довольствовались только послѣднимъ покровомъ. — На каждомъ престолѣ должны были стоять крестъ и два подсвѣчника.

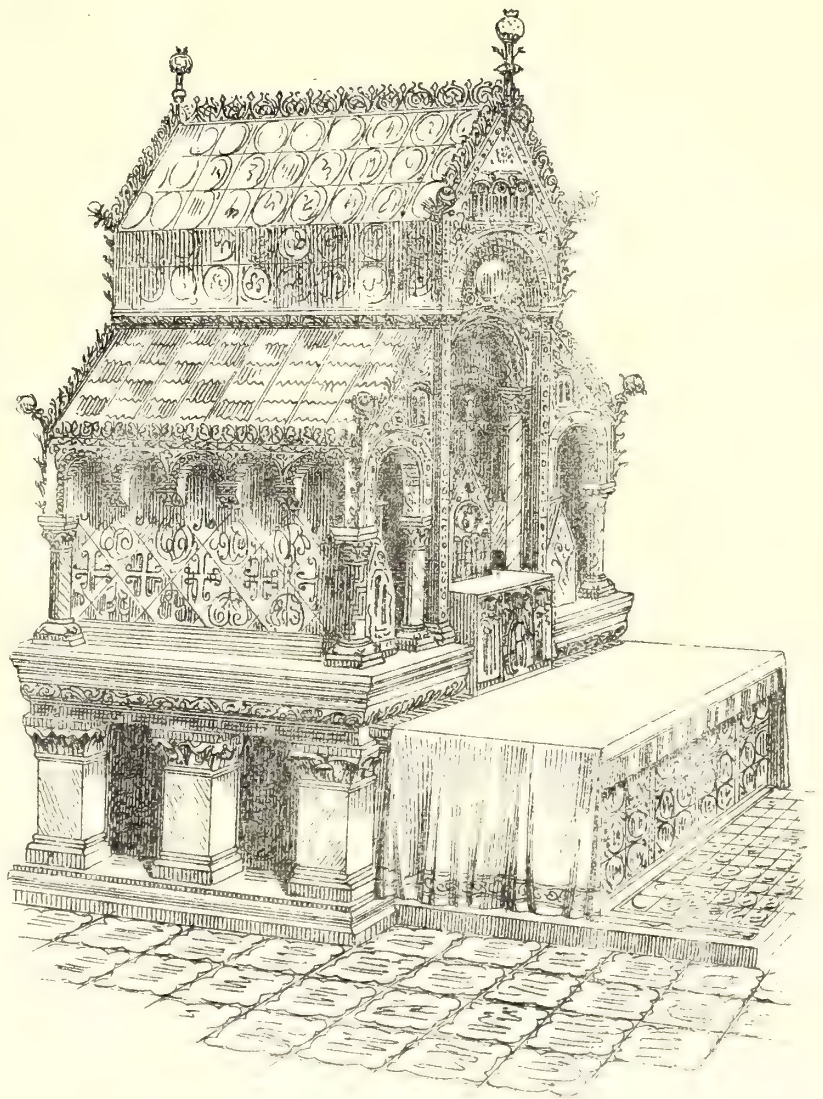
Престолы очень часто имѣли запрестольную доску или такъ называемый *рередосъ* (rétable). Знаменитая *Pala d'oro* въ сокровищницѣ Св. Марка (см. ист. Визан. живоп. и скульпт. стр. 352) есть ничто иное какъ рередосъ. На престолѣ же должно



Рередосъ престола въ Сен-Денисскомъ аббатствѣ (Abbaie de St. Denis) во Франціи.

быть никакого изображенія, кромѣ креста, но рередосъ не есть уже престолъ и на немъ можно было изображать и святыхъ и даже событія изъ Новаго и Ветхаго Завѣта. Въ исторіи готической архитектуры мы найдемъ много образчиковъ рередосовъ позднѣйшей эпохи.

По обѣимъ сторонамъ престола находились шкафы съ мощами. Впрочемъ иногда шкафъ этотъ находился за престоломъ, тогда престолъ былъ уже безъ рередоса или съ очень маленькимъ. Мы помѣщаемъ здѣсь рисунокъ реликварія и престола въ Сенъ Денисскомъ аббатствѣ.

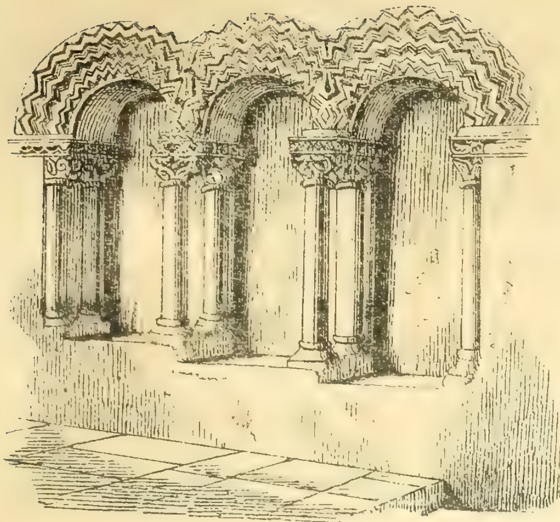


Реликварій въ видѣ небольшой Романской храмины, изъ вызолоченной бронзы стоитъ на столбахъ изъ чернаго мрамора надъ тремія раками съ мощами, которыя однимъ концомъ пододвинуты подъ престолъ, какъ видно изъ плана. Къ сожалѣнію реликварій этотъ уцѣлѣлъ только въ описаніи. Мы помѣщаемъ здѣсь реставрацію его сдѣланную талантливымъ археологомъ и архитекторомъ Вьолле-ле-Дюкомъ.

Престолъ и реликварій, если онъ былъ, были огорожены или небольшой балюстрадой или завѣсой закрывавшей его съ боковъ и со стороны апсида. Это устройство теперь нигдѣ не сохранилось.

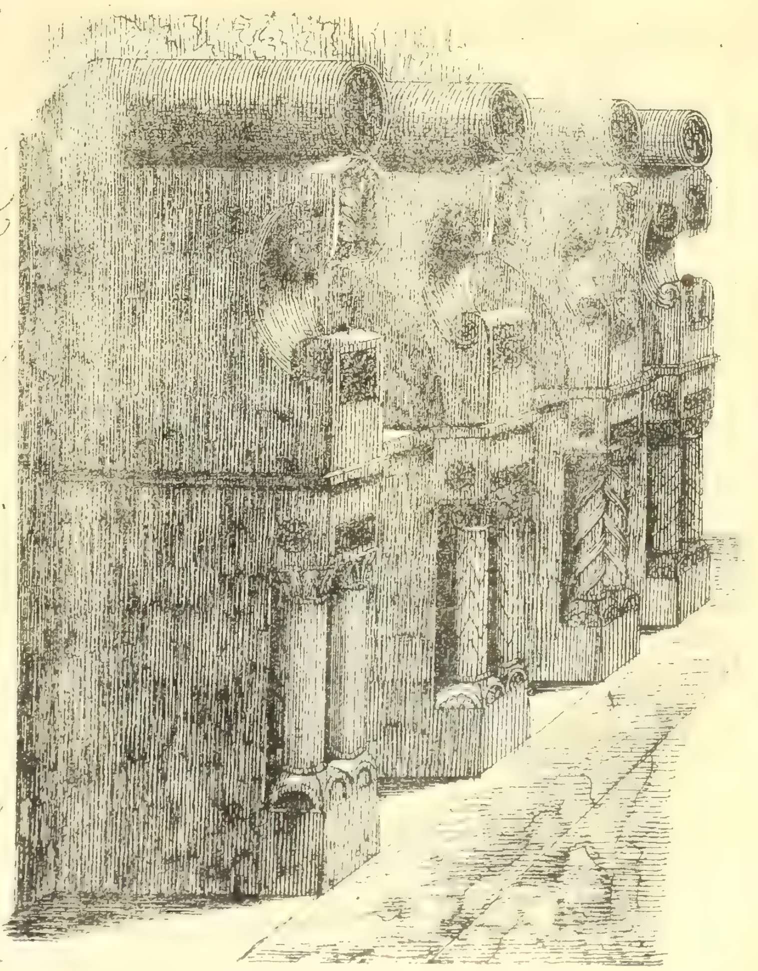
Сѣдалища (Sedilia)

Градины, сѣдалища или стали духовенства были сначала каменныя, какъ мы видѣли въ исторіи древне-христіанскаго и латинскаго искусства, и были расположены въ апсидѣ. Въ послѣднее время латинской эпохи, большее число духовенства потребовало увеличенія пространства хора на величину, равную центральному четыреугольнику и въ началѣ



Каменныя сѣдалища въ церкви Св. Маріи въ [illegible] (St. Mary [illegible]) въ Англіи; конца XII вѣка.

Романской эпохи видимъ мы уже сѣдалища, устроенныя въ этомъ пространствѣ или съ обѣихъ сторонъ или только съ южной. До самаго XIII вѣка, встрѣчаемъ мы во многихъ церквахъ, сѣдалища каменныя. Ихъ уцѣлѣло много въ особенности въ Англіи. Они были устроены въ аркахъ и углубленіяхъ въ стѣнѣ и притомъ такъ, что иныя были выше другихъ, такъ какъ самыя лица духовенства были различныхъ степеней и чиновъ. Среди ихъ возвышался каменный же тронъ или мѣсто аббата. Впрочемъ въ одно и тоже время существовали въ одной церкви каменныя, а въ другой деревянныя сѣдалища или такъ назы-

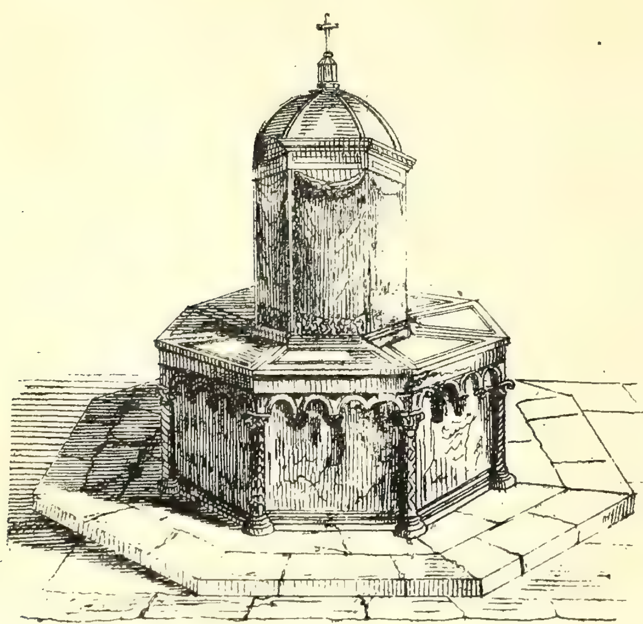


Стали Фацургской церкви

ваемыя стали. Нѣкоторыя изъ нихъ были очень красивы и покрывались рѣзьбою. Мы представляемъ здѣсь одинъ образчикъ. Самыя великолѣпныя стали изготовлялись впрочемъ позднѣе, въ готическую эпоху и мы, въ ея исторіи, представимъ рисунокъ сталлей.

Купели.

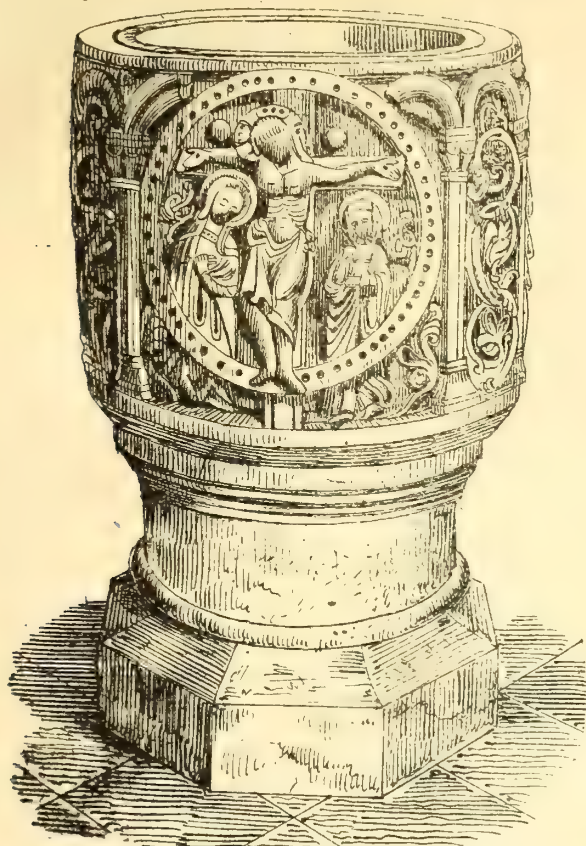
Купель, замѣнившая прежнюю крестильню или баптистеріумъ, не дѣлалась уже такою большою, какъ въ латинскую эпоху. Мы напримѣръ имѣемъ латинскія купели въ формѣ колодца, окруженнаго колоннами и арками. Въ Романскую эпоху такихъ уже не было. Не было уже взрослыхъ, которыхъ бы нужно было крестить, а для дѣтей годились купели меньшого размѣра. Такія купели дѣлались мѣдныя и каменныя, иногда очень красиваго рисунка. Мы прилагаемъ здѣсь хорошенькую купель строго Романскаго стиля, находящуюся въ Англіи.



Купель въ церкви Сан-Зено въ Веронѣ.

Чаши для святой воды.

Мы уже сказали на стр.   что собственно купель обратилась съ теченіемъ времени въ чашу для святой воды, находившуюся при входѣ въ главный нефъ. Эта чаша была обыкновенно монолитическая и ни одной изъ нихъ не уцѣлѣло. Мы представляемъ здѣсь одну, изображенную на картинкѣ того времени. Къ концу эпохи, впрочемъ, стали дѣлать и каменныя чаши самыхъ простыхъ геометрическихъ формъ.



Купель въ Кольсгиллѣ, въ Варвикширѣ, въ Англіи.

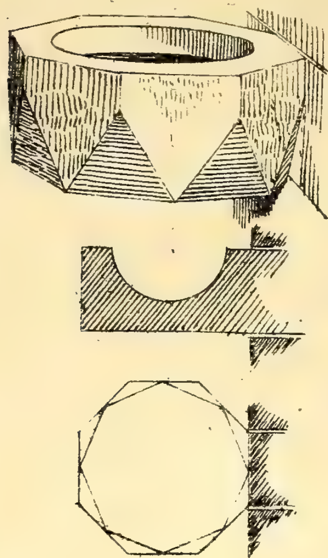
Каѳедры.

Что касается до каѳедръ, то онѣ были переносныя деревянныя, а чаще всего проповѣди говорились съ амвона лекторіума. Въ Романскую эпоху вообще не было обычая говорить



Модонна чаша для святой воды, въ Романскую эпоху.

проповѣдей. Этотъ обычай началъ входить въ употребленіе только въ концѣ XII или въ началѣ XIII столѣтія. Въ XIII столѣтіи нѣкоторые монашествующіе ордены установлены были съ единственною цѣлью поучать народъ и только съ этого времени появляются настоящія каѳедры.



каменная чаша для святой воды.

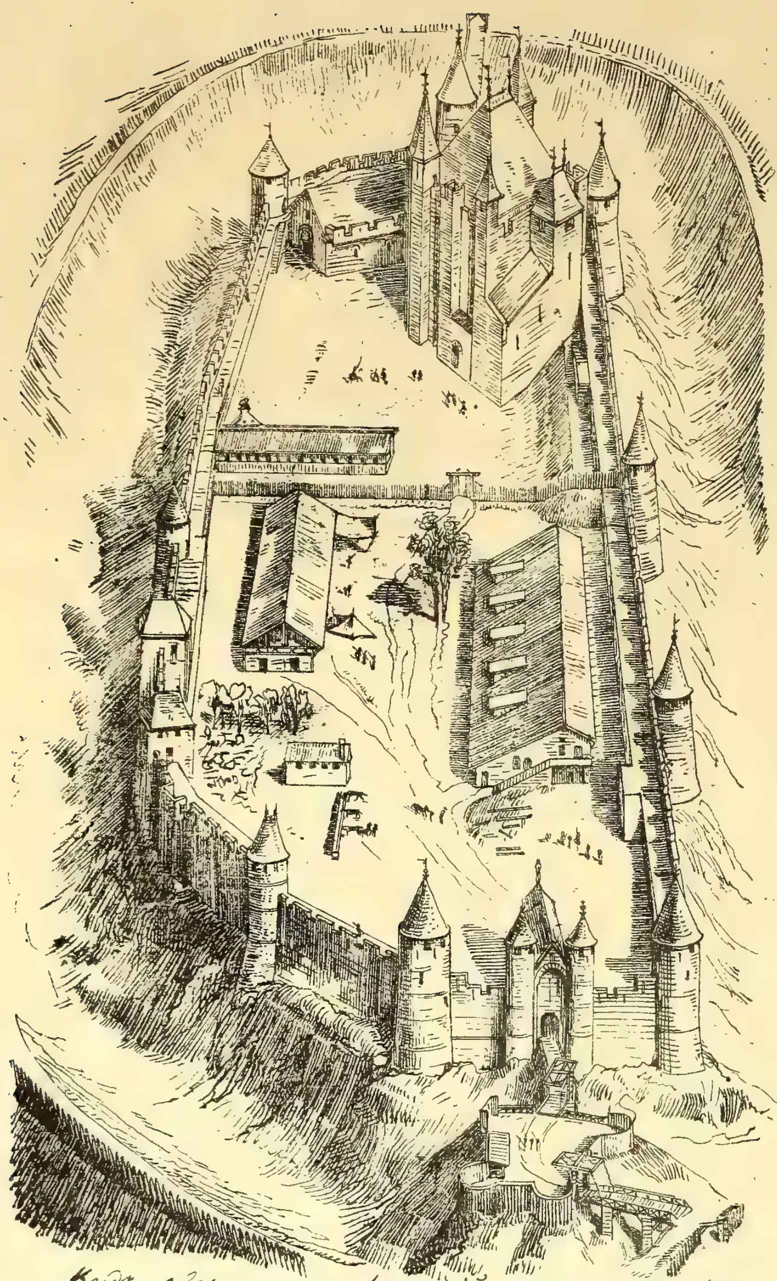
Гражданскія и военныя постройки.

Замки и Дворцы.

Замки въ Западной Европѣ, еще въ IX и X вѣкахъ, были похожи на тѣ крѣпости, которыя сооружаются и теперь еще въ сѣверной Америкѣ, противъ дикихъ, т.е. состояли изъ рвовъ, окружившихъ болѣе или менѣе правильное четырехъ-угольное пространство, изъ тына или палисадовъ (частокола) поставленныхъ на валахъ, вдоль рвовъ и въ самомъ центрѣ, изъ круглой деревянной или впослѣдствіи и каменной башни, въ которую запирался гарнизонъ, когда непріятель успѣвалъ вмѣсто рвомъ и перелѣзть черезъ частоколъ. Такое расположеніе было въ высшей сте

пени неудобно и слабо. Не говоря уже о томъ что трудно было защищать хорошо валъ и частоколъ отъ многочисленнаго непріятеля, но даже и самая центральная башня или донжонъ (donjon) не могла представить хорошей защиты. Если она была деревянная, то ее легко было зажечь, если каменная, то она не могла долго держаться потому что въ ней негдѣ было держать достаточно провіанта для гарнизона и въ особенности воды. Кромѣ того, ея положеніе въ центрѣ не позволяло гарнизону дѣлать вылазокъ и напасть на осаждающихъ сзади или съ тыла. Если бы она была построена у самаго частокола, то очевидно ея положеніе было бы выгоднѣе уже тѣмъ, что въ то время, когда осаждающіе уже взлѣзали на валъ и опрокидывали частоколъ, часть гарнизона могла, выйдя изъ башни наружу, напасть на атакующихъ съ тыла.

Норманны, завоевавъ кое какія области, первые стали строить крѣпкіе замки изъ камня и нерѣдко вмѣсто частокола окружали замокъ стѣнами. Вмѣстѣ



Видъ сверху на Аркскій замокъ въ Нормандіи, во Франціи.

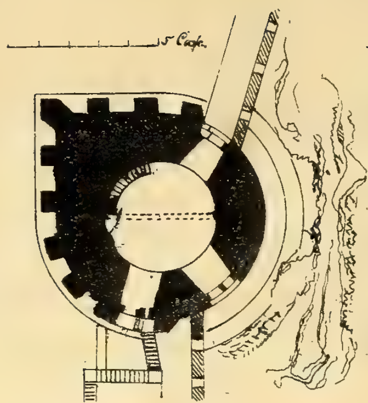
съ тѣмъ они начали ставить донжонъ не въ центрѣ, а съ краю укрѣпленнаго пространства. Донжонъ этотъ былъ въ XI вѣкѣ постоянно четвероугольный и находился именно на томъ пунктѣ, который требовалъ наиболѣе крѣпкой защиты. Примѣру ихъ послѣдовали и туземные бароны и только съ XI вѣка начинаютъ возникать тѣ сильные замки, которые позволяли феодальнымъ владѣтелямъ съ небольшимъ числомъ вооруженныхъ людей держать въ повиновеніи цѣлыя области.

Однимъ изъ самыхъ укрѣпленныхъ замковъ въ XI вѣкѣ былъ Аркскій замокъ /château d'Arques/ близъ Руана, во Франціи, построенный нормандцемъ Вильгельмомъ, графомъ Аркскимъ. На прилагаемомъ рисункѣ онъ представленъ

съ птичьяго полета, въ томъ видѣ, въ какомъ онъ могъ быть въ XI вѣкѣ. На первомъ планѣ видѣнъ первый валъ съ частоколомъ, за тѣмъ второй рядъ укрѣпленій, каменныя стѣны съ башнями на окраинѣ площадки, на которой построены были донжонъ и различныя строенія, казармы, конюшни, сараи и т. п. При входѣ въ замокъ была устроена цѣлая система подъемныхъ мостовъ.

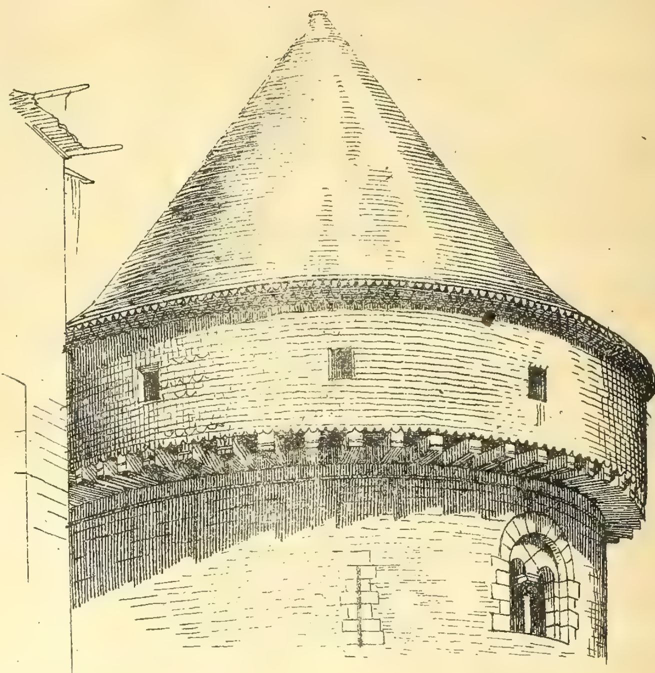
Въ нѣкоторыхъ случаяхъ укрѣпленія еще усиливали и, не довольствуясь одною стѣною съ башнями, строили внутри ея еще другой рядъ стѣнъ и башенъ, за которыми уже находился донжонъ. Такъ былъ построенъ въ концѣ XII вѣка Гальярдскій замокъ /Château Gaillard/ Ричардомъ Львинымъ сердцемъ (x), который доказалъ этой постройкой что онъ былъ на столько же хорошій военный инженеръ, насколько плохой политикъ. Донжонъ этого замка

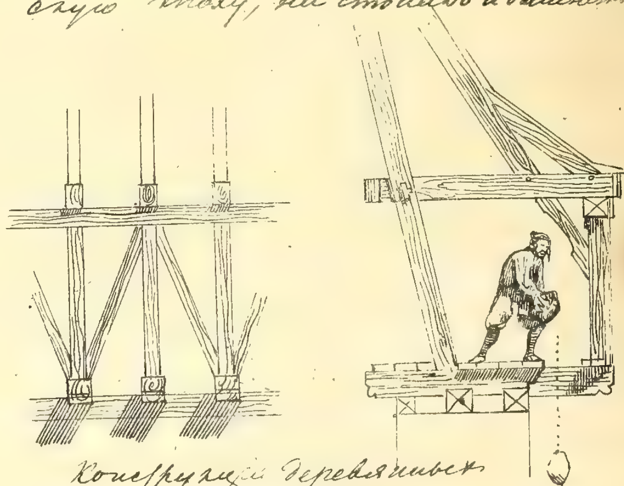
(x) Ричардъ Львиное сердце уступилъ французскому королю Филиппу Августу, по Иссодунскому трактату, городъ Жизоръ и весь Вексенъ-юговосточную границу Нормандіи. Впослѣдствіи, чтобы поправить свою ошибку, онъ построилъ Гальярдскій замокъ.-

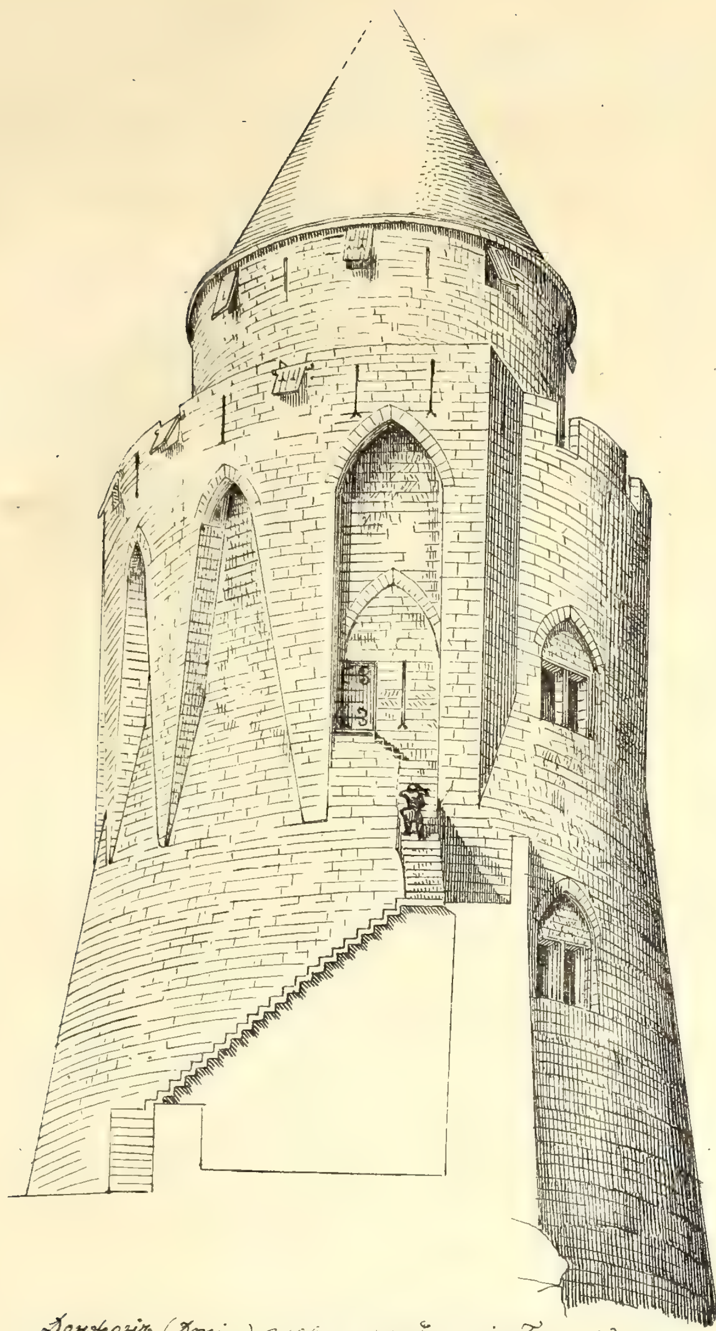


Планъ Гальярдскаго донжона.

имѣлъ довольно странную форму; онъ былъ круглый со стороны наружныхъ укрѣпленій и входилъ угломъ въ средину внутренняго укрѣпленія. Кладка его была такого рода, что позволяла съ верхней платформы бросать или, правильнѣе, ронять камни на лезущихъ на приступъ непріятелей, сквозь отверстія балконовъ, нависшихъ надъ стѣнами. Это то что называется машикули по французски. Внутри донжоновъ были устроены большія залы въ каждомъ этажѣ. И часто также во второмъ этажѣ было отверстіе колодца, подымавшагося большимъ цилиндромъ изъ глубины земли и обезпечивавшаго осажденнымъ возможность выдерживать долгую осаду.


Деревянныя машикули, въ Романскую эпоху, на стѣнахъ и башняхъ.


Конструкція деревянныхъ машикули.



Донжонъ (Donjon) главное укрѣпленіе Гальярдскаго замка, во Франціи.

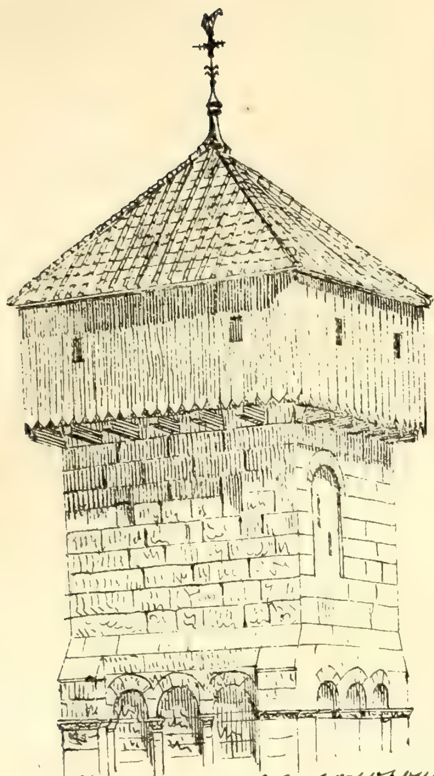
Машикули, такіе, какіе мы видимъ въ Гальярдскомъ донжонѣ, составляютъ рѣдкость для Романской эпохи. Большею частію дѣлались они деревянные и то временные только на случай войны. Въ мирное время красовались одни зубцы на башняхъ, не представлявшіе никакихъ новыхъ особенныхъ формъ и не требующіе приложенія особаго рисунка. Но при приближеніи непріятеля, изъ особенныхъ дыръ оставленныхъ подъ зубцами и изъ просвѣтовъ между зубцами на стѣнахъ и башняхъ, выпускались концы бревенъ и на нихъ чрезвычайно быстро выросталъ цѣлый деревянный балконъ съ отверстіями внизу, для выкидыванія камней и съ бойницами въ стѣнахъ для стрѣлянія изъ лука.

притомъ, промежутки между зубцами играли роль дверей, — черезъ которыя входили на балконы. Въ мирное время всѣ брусья, бабки и подкосины убирались или на чердаки башенъ или подъ другіе навѣсы. Впрочемъ на иныхъ башняхъ дѣлались постоянные деревянные машикули. Тогда ихъ даже оштукатуривали и покрывали грифельными плитками.(x) Въ Лавальскомъ замкѣ сохранилась одна такая башня съ машикули XII вѣка, подъ одной общей крышей. Это одна изъ хорошихъ плотничныхъ построекъ переходной эпохи изъ отличнаго дубоваго лѣса.

Понятно что для вооруженія замка, его стѣнъ и башенъ, нужно было много рабочихъ и притомъ хорошихъ работниковъ, плотниковъ и кузнецовъ. Нуженъ былъ лѣсъ въ большомъ количествѣ и все очень дорого стоило, а между тѣмъ непріятель старался истребить деревянные машикули посредствомъ поджога и очень часто успѣвалъ въ этомъ. Для избѣжанія этихъ

(x) Во Франціи и Сардиніи, нѣкоторыя мѣстности богаты слоистыми скалами грифеля (ardoise) и тогда всѣ крыши въ окрестностяхъ кроются грифелемъ, какъ соломой или черепицей. Покрышка такого рода стоитъ бездѣлицу.

издержекъ стали сначала выпускать каменные кронштейны во время кладки и на нихъ утверждать деревянные машикули, что значительно сокращало издержки, а потомъ стали дѣлать машикули съ каменной стѣной въ готическую эпоху. Въ нѣкоторыхъ церквахъ укрѣплялись также



Укрѣпленная колокольня въ Этэны близъ Вердёна во Франціи

и колокольни, но тамъ машикули суть ничто иное какъ надстройка надъ верхушкой стѣны, такъ какъ зубцовъ въ колокольняхъ не было.

Дворцы, во время Карла Великаго, были болѣе похожи на уаш или Римскія виллы, чѣмъ на нынѣшніе дворцы. Это были большія зданія, окруженныя римскими портиками. Вокругъ главнаго зданія были расположены, по порядку, квартиры придворныхъ и тѣхъ начальниковъ отрядовъ, которые ввѣрили себя и своихъ воиновъ въ такъ называемый трустъ /truste/ короля, т.е. приняли на себя обязанности вѣрныхъ королевскихъ вассаловъ. Далѣе находились

дома меньшей величины, въ которыхъ жили семейства ремесленниковъ и рабочихъ. Они были почти всегда галлы по происхожденію и часто бывали переселены силою, противъ ихъ воли. Они назывались литами, lites (leute) по германски и фискалинами, fiscalini по латыни, т.е. казенные, принадлежащіе фиску. При дворцѣ были и конные заводы, овчарни, гумна, сараи и проч. и проч.

Карлъ великій велѣлъ, между прочимъ, перестроить заново одинъ дворецъ Верберійскій (de la Verberie) близъ Компіеня, во Франціи, отъ котораго еще въ прошломъ столѣтіи существовали развалины. При немъ построена была башня (Praedium), т.е. донжонъ, котораго основанія еще были цѣлы во времена отца Карлье. Вотъ что говоритъ Карлье(x) о этихъ развалинахъ.

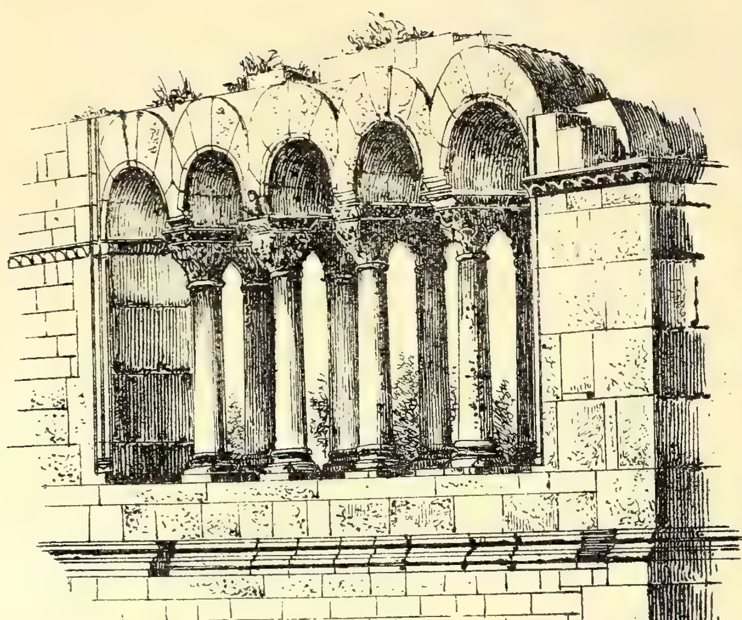
„Этотъ дворецъ былъ въ связи съ разными службами, которыя всѣ имѣли видъ замковъ, каждый для особаго назначенія. Верберійскій дворецъ выходилъ главнымъ фасадомъ на югъ. Строенія, его составлявшія, имѣли протяженія отъ запада на востокъ до 240 саженъ. На западѣ

(x) отецъ Карлье (P. Carlier) пріоръ Андрезійскій, написавшій исторію герцогства Валуа. Парижъ 1764, заслуживаетъ полнаго довѣрія.

„строенія эти оканчивались корпусомъ, „гдѣ созывались общія собранія, пар-„ламенты и совѣтъ, такъ называе-„мымъ Маллобергіумомъ. На востокѣ „они оканчивались капеллой. Зала „совѣта и капелла были какъ два „флигеля, завершавшихъ рядъ зда-„ній разныхъ величинъ. Въ центрѣ „этого ряда зданій возвышался „великолѣпный домъ въ два огром-„ныхъ этажа и т. д."

Впослѣдствіи, во время набѣговъ Норманновъ, всѣ эти дворцы обратились въ укрѣпленные замки. Это и были первые феодальные средневѣковые замки.

Въ XI вѣкѣ дворцомъ называлась резиденція короля или герцога, не уступавшаго королю въ могуществѣ. Такъ напримѣръ, въ Парижѣ, былъ одинъ дворецъ французскихъ королей. Другіе дома въ которыхъ жили короли назывались замками, какъ напримѣръ Луврскій замокъ или Венсенскій замокъ (Vincennes). Въ Дижонѣ былъ дворецъ герцоговъ бургундскихъ. Въ Труа находился дворецъ герцоговъ Шампаньи. Впрочемъ, начиная съ XI вѣка, дворцы эти были, по обычаю тогдашняго времени, тоже

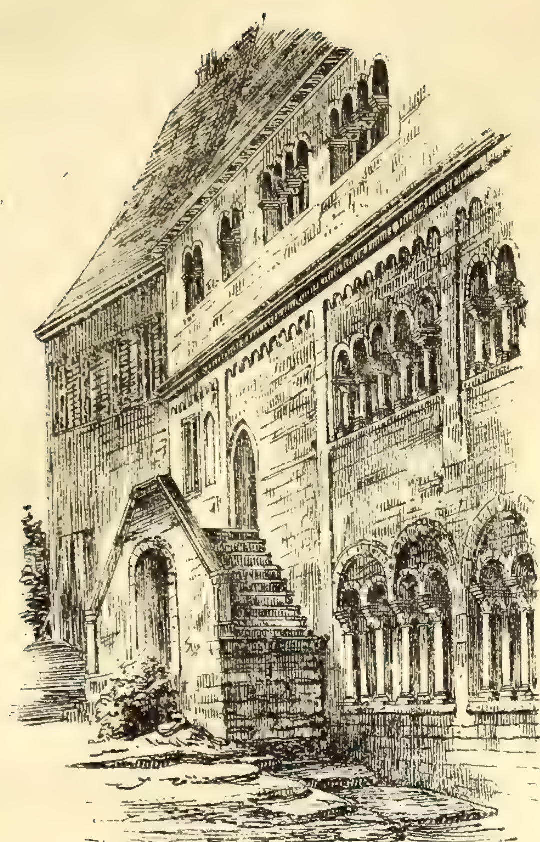

Уголокъ развалины Гельнгаузенскаго дворца.

укрѣплены или окружена стѣнами и укрѣпленіями. Разница дворца съ замкомъ состояла только въ томъ, что онъ былъ больше; расположеніе комнатъ и службъ разнообразные и кромѣ того, что и составляло самое важное различіе, часть его должна была быть доступна для народа, потому что въ ней находились суды, совѣты, парламентъ и вообще государственная администрація. Въ такомъ же родѣ были и дворцы епископовъ и архіепископовъ. Всегда главную роль игралии большая зала для собраній (иногда до 25 и 25 саж. длины и пропорціональной ширины) галлереи и часовня. Затѣмъ слѣдовало помѣщеніе самого короля или герцога, его свиты и придворныхъ, комната для храненія казны и драгоцѣнностей и другая, для храненія хартій.

Дворцевъ этого времени, во Франціи, ни одного не осталось, но за то въ Германіи уцѣлѣли кое какія части Гельнгаузенскаго и Вартбургскаго(x)

(x) Гельнгаузенъ находится въ курфиршествѣ

дворцевъ, по которымъ можно составить себѣ понятіе о характерѣ цѣлого. Отъ Гельнгаузенскаго дворца уцѣлѣла только одна часовня, но отъ Вартбурга, зато, сохранился весь фасадъ. Онъ имѣетъ три этажа и въ каждомъ этажѣ идетъ вдоль фасада коридоръ



Вартбургскій замокъ близъ Эйзенаха.

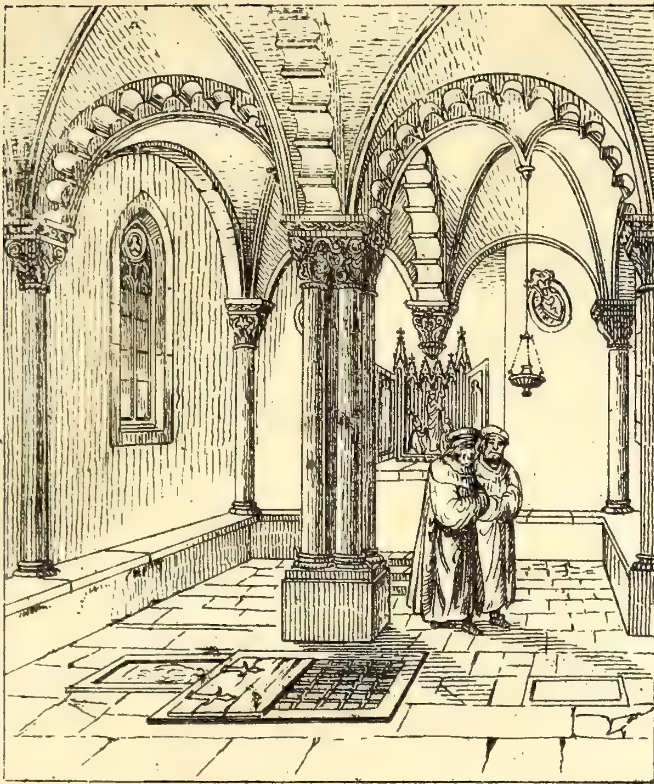
или длинная галлерея, изъ которой множество дверей ведутъ въ отдѣльныя комнаты. Такъ какъ въ этомъ дворцѣ были постоянно жильцы, и комнаты, для большого удобства ихъ, постоянно перестраивались, то нѣсколько трудно рѣшить теперь, какое было первоначальное назначеніе каждаго покоя.

Замѣтимъ здѣсь, что въ дворцахъ Романской эпохи не могло быть

Гессенъ-Кассельскомъ, а Вартбургъ въ герцогствѣ Саксенъ Веймарскомъ въ двухъ верстахъ отъ Эйзенаха. Оба дворца построены Гогенштауфенами въ концѣ XII и въ началѣ XIII вѣковъ.

никакой симметріи, потому что всѣ части ихъ строились по мѣрѣ надобности. Часто къ главному корпусу, въ чисто Романскомъ стилѣ, пристроивался, съ теченіемъ времени, флигель во вкусѣ переходной эпохи съ трехъ-листными арками, а къ нему потомъ слѣдующій государь пристроивалъ галлерею въ готическомъ стилѣ.

Что касается до часовенъ въ замкахъ и въ архіепископскихъ дворцахъ, то онѣ были очень просты, изъ одного наоса съ апсидомъ, безъ трансепта, развѣ въ рѣдкихъ случаяхъ дѣлался трансептъ, въ крыльяхъ котораго помѣщалось семейство владѣтеля замка. Въ XIII вѣкѣ нѣкоторые дворцы имѣли часовни съ тремя наосами, тремя апсидами и трансептомъ какъ напримѣръ въ Монтаржисскомъ замкѣ, во Франціи. Иногда было даже двѣ часовни, одна за стѣнами замка въ такъ называемомъ заднемъ или низкомъ дворѣ для солдатъ и слугъ, а другая въ стѣнахъ замка для семейства владѣтеля его, гостей и тѣхъ изъ его вассаловъ и вооруженныхъ людей, которые считались поблагородные.-



Дворцовая капелла въ Фрейбургѣ на Унструтѣ, въ Германіи. XIII. вѣка.

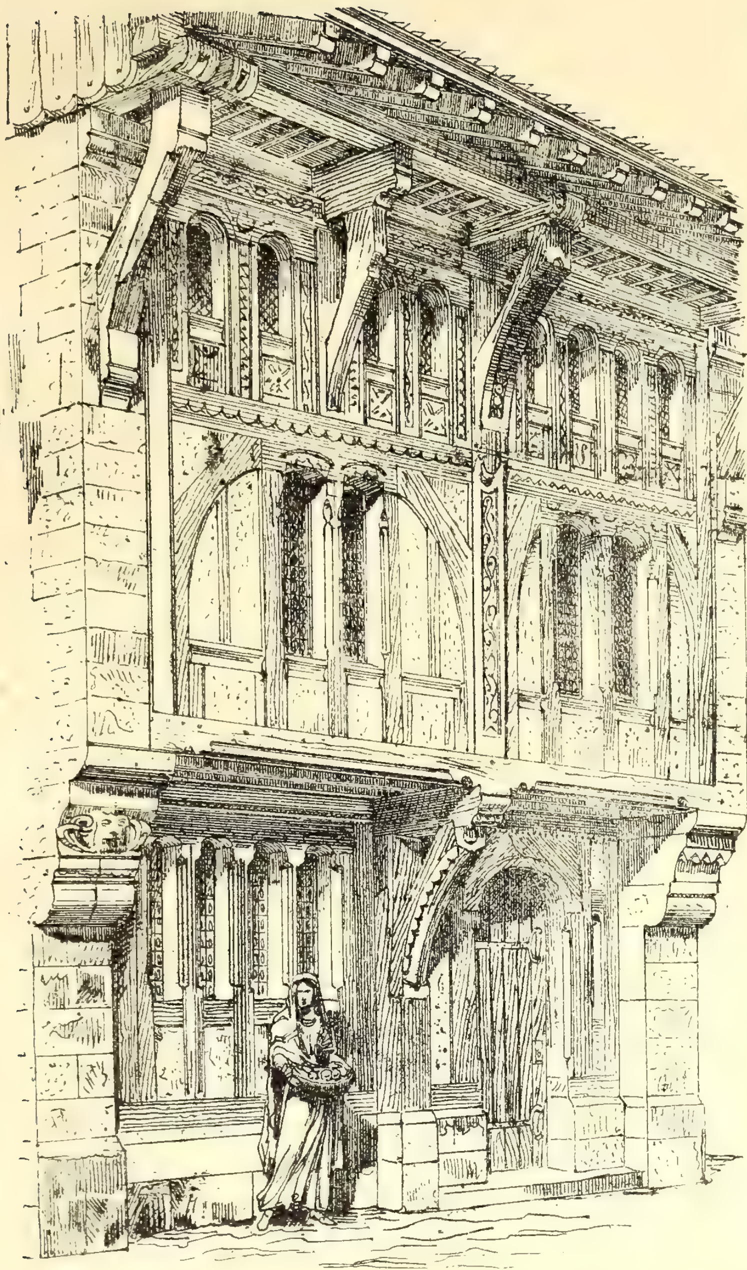
Многія изъ этихъ часовенъ были въ два этажа. Верхній приходился на одной высотѣ съ жильемъ владѣтеля замка, а нижній, назначенный для слугъ и солдатъ, былъ нѣчто въ родѣ крипты. По среди пола верхней церкви было большое отверстіе, черезъ которое молящіеся въ нижней церкви могли слышать и даже видѣть священника или капеллана, служащаго обѣдню.

Въ Германіи встрѣчаются во дворцахъ и замкахъ часовни безъ апсида, похожія болѣе на простыя залы нежели на церковь. Такъ напримѣръ въ Фрейбургскомъ замкѣ (на Унструтѣ) старинной резиденціи ландграфовъ Тюрингенскихъ есть квадратная въ планѣ часовня, построенная въ стилѣ переходной эпохи и покрытая сводами. Четыре подпружныя арки, разыгранныя

маленькими арочками, какъ въ Кордуанской мечети упираются въ столбъ обтёсанный въ видѣ четырехъ колоннъ. Внизу, подъ этой верхней часовней, есть нижняя по видимому XI столѣтія, не имѣющая столба въ центрѣ, такъ что верхній столбъ стоитъ на сводѣ. Отверстіе изъ верхней въ нижнюю часовню закрыто желѣзной рѣшеткой. Замокъ этотъ основанъ въ 1060 году.

Частные дома.

Въ латинскую эпоху частные дома были постоянно деревянные, потому что и въ Германіи и въ франкскомъ королевствѣ /теперешн. францію/ и у Бургундовъ и у Англо-Саксовъ были еще густы огромные и непроходимые лѣса, доставлявшіе съ избыткомъ дешевый матеріалъ для постройки. Частые пожары въ IX, X и XI вѣкахъ заставили прибѣгнуть къ болѣе прочному матеріалу — къ камню такъ что деревянныя постройки сдѣлались наконецъ очень рѣдкими. Если же гдѣ въ сѣверныхъ областяхъ и строились деревянные дома, то по большей части между двухъ каменныхъ стѣнъ чтобы въ случаѣ пожара огонь не



Деревянный домъ XV-вѣка въ Дрё во Франціи

могъ такъ легко сообщаться сосѣднимъ постройкамъ. Понятно что такихъ деревянныхъ построекъ въ наше время ни одной не сохранилось. Французскій архитекторъ Віолле-ле-Дюкъ, оказавшій такъ много услугъ археологіи своимъ чрезвычайно совѣстливымъ изученіемъ средневѣковой архитектуры срисовалъ въ 1834 г., въ Дрё, очень старинномъ городѣ Франціи, на границахъ Норманділ и Ильдефранса /въ 40 верстахъ къ сѣверу отъ Шартра/ одинъ такой деревянный домъ переходной эпохи, который готовились сломать чтобы на томъ же мѣстѣ построить одно изъ безвкусныхъ созданій теперешней провинціальной

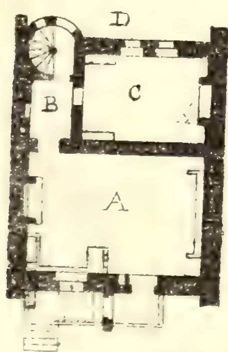
французской архитектуры. Мы помѣщаемъ здѣсь рисунокъ этого дома. Хотя онъ очень хорошенькій, но нельзя не пожалѣть что въ окнахъ его старались подражать отверстіямъ каменной постройки. Подобное непониманіе матеріала въ архитектурѣ среднихъ вѣковъ явленіе чрезвычайно рѣдкое.

Итакъ, начиная съ XI вѣка видимъ мы постоянно каменныя постройки, въ особенности, въ центрѣ и на югѣ Франціи. Въ XIII вѣкѣ, въ готическую эпоху начинаютъ уже строить фахъ-верковыя зданія, которыхъ отечествомъ была Германія: такъ называются дома изъ дерева пополамъ съ камнемъ или кирпичемъ. Легкость, съ какою производились такія постройки, и дешевизна заставили предпочесть ихъ всѣмъ другимъ. Впослѣдствіи, дерево все больше и больше вытѣсняло камень изъ этихъ построекъ и въ XVI вѣкѣ видимъ мы снова деревянныя зданія въ большомъ количествѣ. Въ исторіи готическаго стиля мы разсмотримъ ихъ подробнѣе.

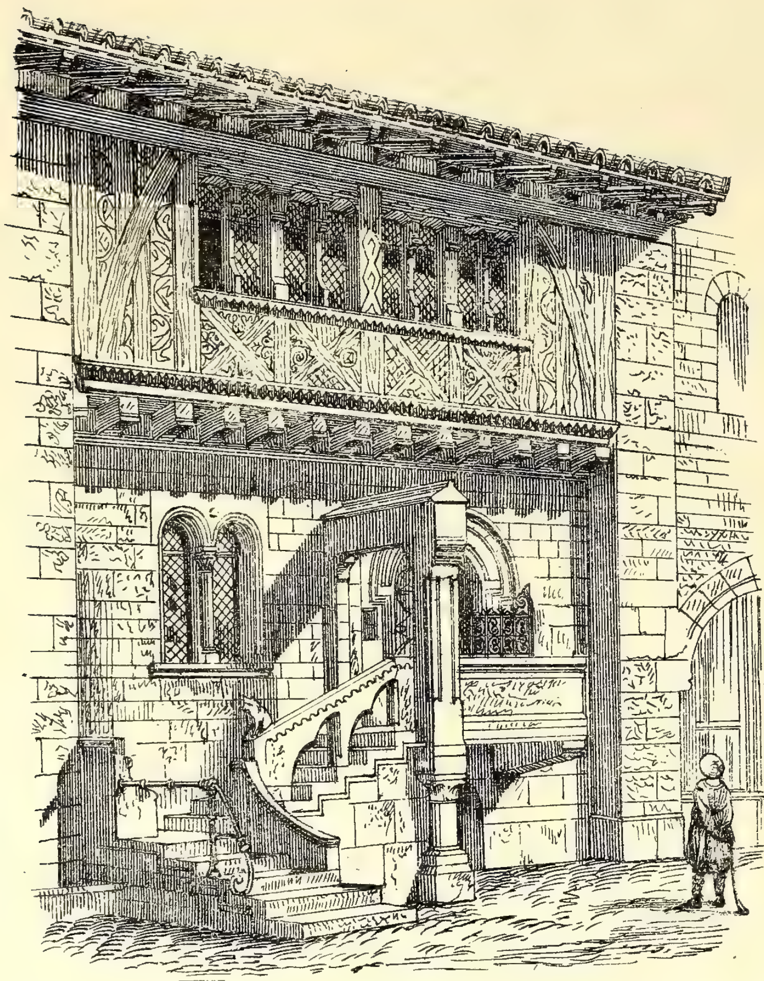
Но и каменныхъ частныхъ домовъ

XI столѣтія не уцѣлѣло, и было бы чрезвычайно интересно прослѣдить развитіе частной архитектуры именно въ эту эпоху, когда во Франціи еще преданія Галло-Римской архитектуры были свѣжи. Въ Германіи, также, должны были уцѣлѣть въ это время преданія настоящихъ національныхъ Германскихъ построекъ, не имѣвшихъ ничего общаго съ формами позднѣйшихъ эпохъ.

Въ концѣ XI вѣка и въ началѣ XII, частный городской домъ во Франціи не имѣетъ уже ничего Римскаго. Окна выходятъ уже на улицу, а не на дворы, какъ въ античныхъ домахъ, а дворъ, если онъ есть, назначенъ для службъ. Нѣтъ болѣе слѣда раздѣленія жилья на двѣ половины: мужскую и женскую, какъ это было въ латинскую эпоху. Вотъ планъ одного дома

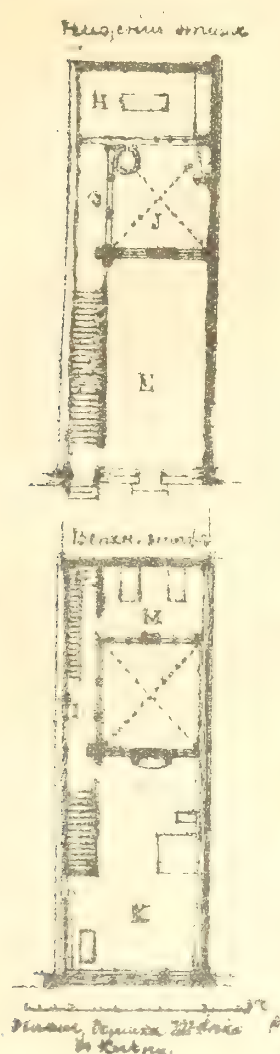


начала XII вѣка. Съ улицы входятъ въ домъ по крыльцу, первая площадка, которая снабжена скамьей, а вторая площадка имѣетъ родъ небольшихъ воротъ, всегда почти запертыхъ; собственно двер



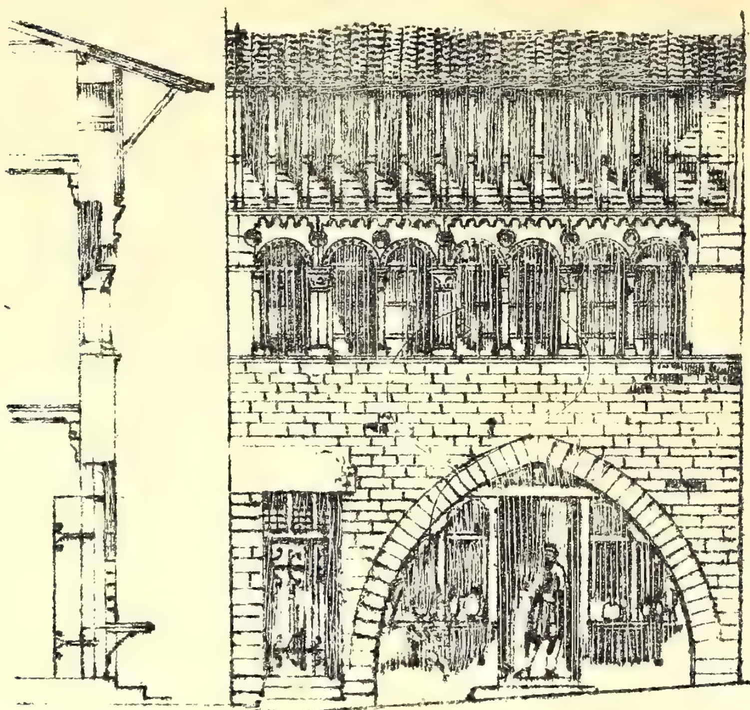
изъ дома на крыльцо была почти всегда отворена. Вторая площадка служила въ то же время навѣсомъ для лѣстницы въ погреба или подвалы, которые были всегда прочно и хорошо построены, съ подпружными арками и столбомъ или колонной посрединѣ. Иной разъ бывало даже два погреба или подвала, одинъ подъ другимъ. Но возвратимся въ домъ — со второй площадки мы входимъ въ первую залу A. Замѣтимъ кстати что рядомъ съ дверью есть маленькое окошечко, чтобы видѣть, кто стучитъ въ дверь. Эта зала A освѣщена только однимъ окномъ и постоянно отворенною дверью. Изъ A по коридору B идутъ или на дворъ D или наверхъ, по лѣстницѣ, или въ кухню C. Во второмъ этажѣ надъ нею спальня хозяевъ, а надъ кухней

помѣщеніе для прислуги или для остальныхъ членовъ семьи. Этотъ второй этажъ, почти всегда деревянный, покрытъ довольно плоской крышей съ большими свесами. Въ эту эпоху дома съ крутыми крышами и фронтонами, выходящими на улицу уже не строились.



Если при домѣ былъ маленькій дворикъ, то планъ былъ слѣдующій: E, такая же большая зала, какъ и въ предыдущемъ планѣ, или, если хозяинъ купецъ или ремесленникъ, то нижняя зала, E будетъ его магазинъ и вмѣстѣ мастерская, а большая зала будетъ уже надъ нею во второмъ этажѣ въ /K/. Наверхъ идетъ прямая лѣстница F. Внизу подъ лѣстницей можно было пройти въ корридоръ /G/ ведущій въ кухню /H и освѣщенный изъ небольшаго дворика /J/ гдѣ были всегда колодезь и нужныя мѣста. Взойдя по лѣстницѣ /F въ второй этажъ, мы находимъ спальню /K/ гдѣ спали хозяинъ, хозяйка и меньшія дѣти. Здѣсь, передъ каминомъ, собирались всѣ вмѣстѣ

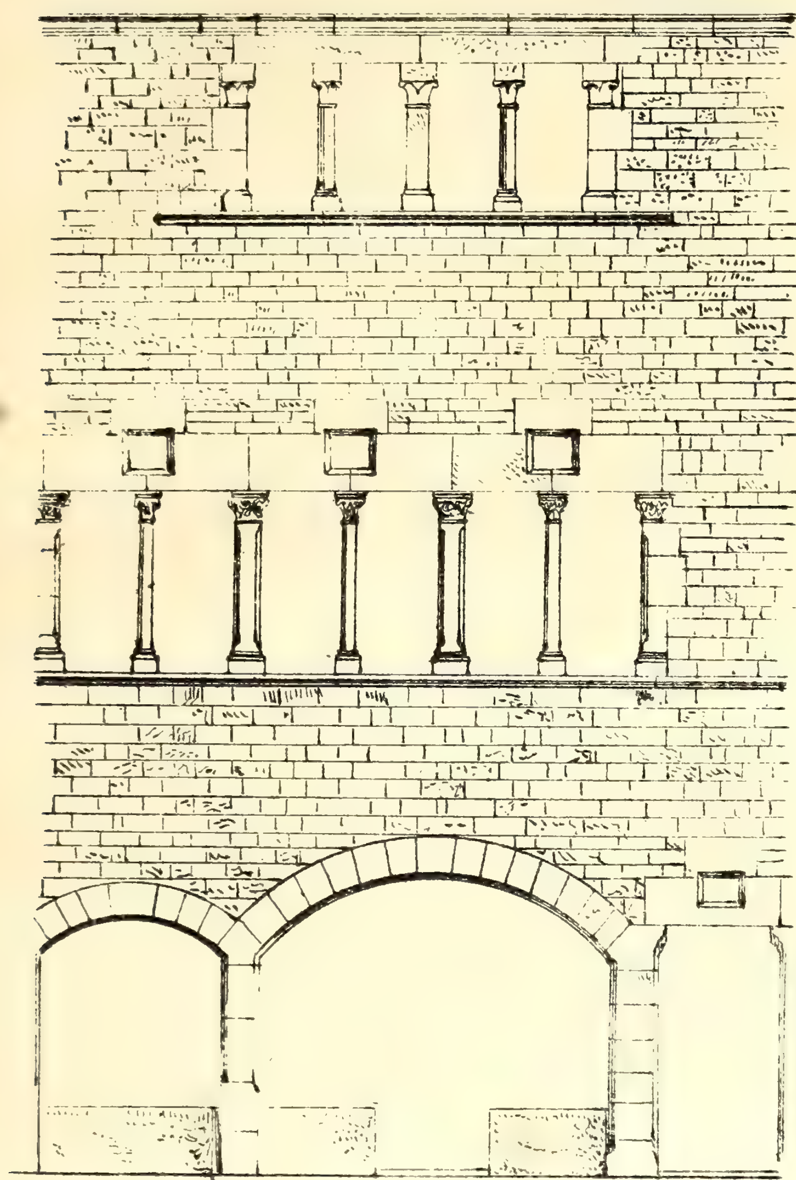
маленькій свѣтлый коридоръ /L/ ведетъ въ комнату, /M/ которую можно было отдавать въ наймы. Въ коридорѣ, по лѣстницѣ /N/ поднимаются вверхъ на чердакъ, гдѣ спали взрослыя дѣти, мальчики и подмастерья. Почти всѣ дома XII столѣтія въ Клюни выстроены такимъ образомъ.



Фасадъ и профиль дома [illegible] Клюни XII вѣка [illegible]

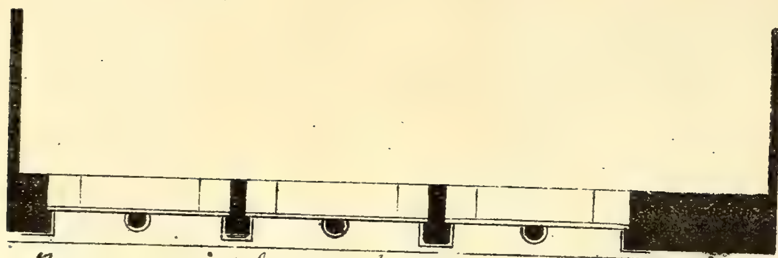
Надобно сказать въ похвалу архитекторамъ этого времени, кто бы они ни были, монахи или свѣтскіе, что перейдя отъ деревянныхъ построекъ къ каменнымъ, они сейчасъ съумѣли найти формы, приличныя для этого матеріала и не старались подражать въ камнѣ прежнимъ деревяннымъ постройкамъ. Средства, употребленныя ими были впрочемъ очень просты. При необыкновенной бережливости съ какою тратили они деньги и матеріалъ, дома ихъ въ XI и XII вѣкѣ удовлетворяютъ только самымъ необходимымъ потребностямъ и не

желаютъ казаться ничѣмъ другимъ, какъ только тѣмъ, что они есть т.е. стѣнами съ отверстіями для свѣта и большимъ свѣсомъ крыши для отвода дождя.

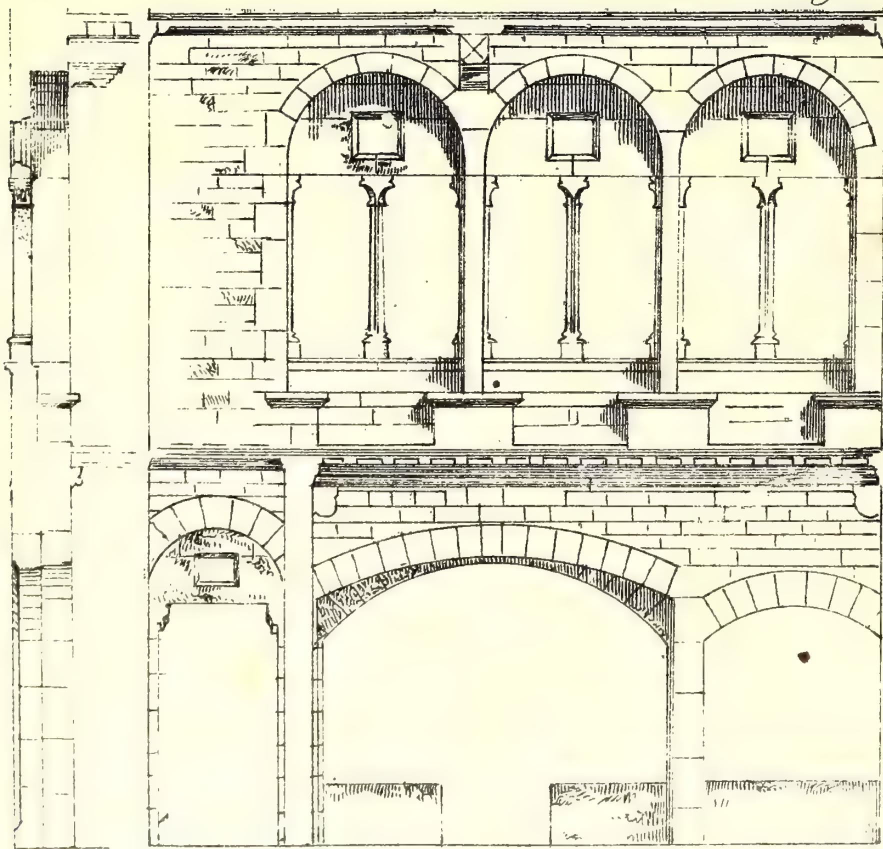


Образчикъ домовъ конца XII столѣтія, въ Клюни.

Внутри, балки, остающіяся на виду, поддерживаютъ потолокъ, а для того чтобы онѣ не гнили въ стѣнахъ, нерѣдко каждая балка поддерживается небольшимъ кронштейномъ или, какъ называли ихъ французы, корбеломъ, corbeau (по англ. corbel по нѣмецки Kragstein). Для образчика возьмемъ одинъ домъ XII вѣка, уцѣлѣвшій также въ Клюни. Онъ сложенъ весь изъ мелкихъ камней и только косяки и колонки сдѣланы изъ камней покрупнѣе. Нижнія арки перекинуты для лавокъ. На право отъ нихъ дверь въ коридоръ и на лѣстницу. Во второмъ этажѣ


Конструкція домовъ въ Клюни. Планъ стѣны главнаго фасада.

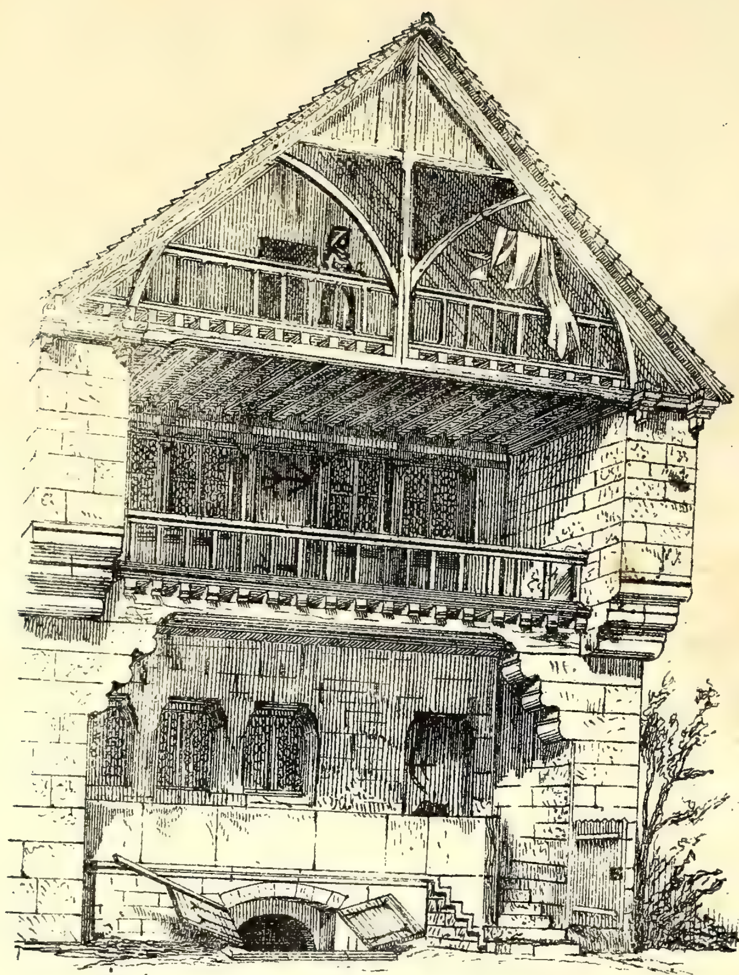
мы находимъ большую залу, которая требовала сильнаго освѣщенія. Между двумя горизонтальными поверхностями потолкомъ и поломъ сильно было бы сдѣлать полуциркульныя или стрѣльчатыя окна, которыя притомъ и отворять трудно и потому архитекторъ сдѣлалъ четвероугольныя отверстія. Но, чтобы стѣна не давила на тоненькія колонки, пришлось сдѣлать внутри въ стѣнѣ разгрузныя арки. Кромѣ того, у оконъ сдѣланы сидѣнья. Балки, какъ видно изъ профиля стѣны, положены на кронштейны и служатъ вмѣстѣ съ тѣмъ связями для строенія. Большой свѣсъ крыши оканчивалъ снаружи зданіе. При этомъ мы не видимъ чтобы архи-



Конструкція домовъ въ Клюни. Стѣна съ внутр. стороны.

текторы XII вѣка очень стѣснялись симметріей. Въ третьемъ этажѣ, напримѣръ, имъ не нужно было такого сильнаго освѣщенія, какъ во второмъ и они дѣлаютъ только два окна, которыя даже и не приходятся надъ нижними.

Изъ перваго рисунка частнаго дома помѣщеннаго нами на стр. уже видно какую важную роль играли кронштейны въ средніе вѣка, въ особенности же въ переходную и готическую эпохи. Во Франціи и на Рейнѣ есть нѣсколько образчиковъ домовъ, гдѣ кронштейны появляются всюду. Такъ напримѣръ на границѣ Шампаньи и Бургундіи есть еще и теперь дома XII вѣка съ позднѣйшими крышами, принадлежащими уже готическому стилю, и даже, можетъ быть, и со времени готики нѣсколько разъ передѣланными и возобновленными. Мы помѣщаемъ здѣсь одинъ рисунокъ такого дома. Одни кронштейны держатъ балку балкона, которая должна быть сильна, чтобы нести обрѣшетку. Другіе поддерживаютъ свѣсъ втораго балкона и крыши, чтобы защитить отъ дождя



Обыкновенная форма домовъ въ Бургоньѣ и Шампаньи.

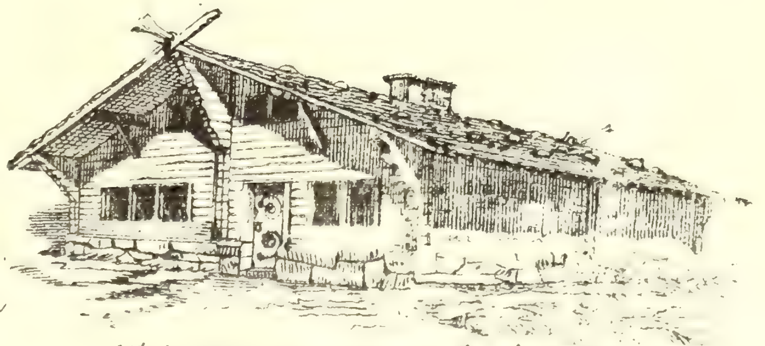
первый балконъ. Это простой деревенскій домъ, но уже и въ немъ замѣтно, какъ много вкуса было развито въ цѣломъ средневѣковомъ обществѣ когда его доставало и на постройку простой избы.

Мы неправильно назвали избой деревенскую постройку, чисто французскую, тогда какъ принято называть этимъ именемъ только наши деревянныя постройки, состоящія изъ одного сруба и вмѣщающія въ строгомъ смыслѣ только одну комнату. Но въ Норвегіи и Шотландіи сохранились, до сихъ поръ, настоящія избы въ полномъ смыслѣ этого слова, которыя и теперь имѣютъ туже форму, какую онѣ имѣли въ XI и XII вѣкахъ. Конёкъ ихъ, всегда украшенный рѣзьбой, оканчивается у фронтоновъ красивымъ орнаментированнымъ загибомъ. Норманны, которыхъ по—


Теперешние сельские домики въ Нормандии, во Франции, напоминающие своей конструкцией древние постройки Норманновъ.

только живутъ и въ Норвегіи, и въ Швеціи, и въ Исландіи и въ Нормандіи (франц. провинц.) были хорошіе плотники, и деревянныя хижины ихъ (masures, по латыни mansurae, masurae) были всегда прекрасно построены. Теперешніе деревенскіе дома въ Нормандіи удалились отчасти отъ прежняго типа тѣмъ, что не одно дерево входитъ въ ихъ постройку, а также и камень; но они все таки имѣютъ одну комнату или залу довольно просторную и высокую, освѣщенную со всѣхъ сторонъ, съ очагомъ въ самомъ центрѣ. Мы даемъ здѣсь рисунокъ подобной хижины.

Другія хижины среди Альповъ, въ Швейцаріи или въ горахъ Юра, напоминаютъ и теперь


Общій типъ построекъ въ Альпахъ (Chalets.)

Кельтійскія постройки латинской эпохи.
Онѣ называются шалé /chalet/ и состоятъ, въ первоначальномъ своемъ видѣ, изъ трехъ комнатъ. По срединѣ проходитъ одна продольная стѣна, дѣлящая домъ на двѣ длинныя половины и одна изъ этихъ половинъ, разгораживается еще на двое, образуя собственно жилыя комнаты, тогда какъ длинная зала, въ другой половинѣ, служитъ для отправленія всѣхъ возможныхъ работъ; кромѣ того, она, въ одно и тоже время, и кухня и столовая и гостиная и танцовальный залъ.

Эти шалé отличаются отъ другихъ деревянныхъ построекъ особой рубкой горизонтальными вѣнцами /какая въ употребленіи у насъ для деревенскихъ избъ/ очень плоской крышей, представляющей большой свѣсъ со всѣхъ сторонъ и относительной низкостью всего зданія, при значительной ширинѣ. Шалé, представляя прототипъ хижинъ въ гористыхъ мѣстностяхъ центральной Европы, не остались конечно безъ развитія; на многихъ изъ нихъ виденъ отпечатокъ ... ...ской эпохи въ формахъ орна-

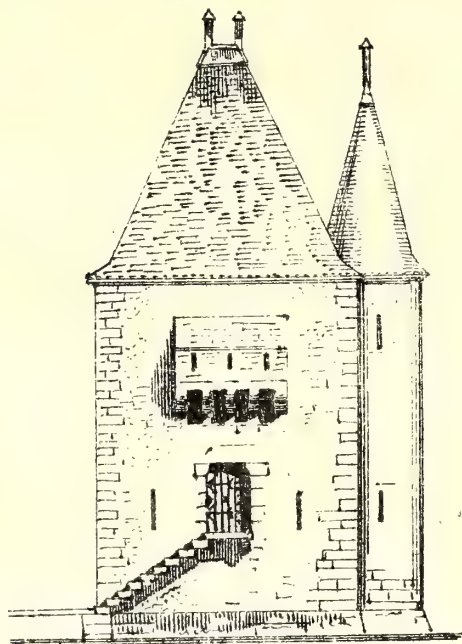


Домикъ въ Нантюа, въ департ. Энъ (Ain) во Франціи.

ментовъ, кронштейновъ и балясинъ; на другихъ отпечатокъ времени возрожденія. Въ иныхъ случаяхъ хижина вытягивается въ вышину; горизонтальная рубка исчезаетъ, оставляя только горизонтальными крѣпкіе мауерматы изъ двухъ бревенъ; каменный цоколь прежняго шале принимаетъ значеніе перваго этажа; крыша дѣлается круче и фронтонъ ея, со стороны улицы, повторяетъ, въ видѣ украшенія, самую конструкцію крыши внутри, какъ это часто дѣлалось въ домахъ готической эпохи. Таковы домики въ городкахъ пограничнаго съ Сардиніей Департамента Энъ (Ain) во Франціи. Мы прилагаемъ здѣсь рисунокъ

одного дома въ Мантюа. Это тотъ же шале, только нѣсколько преобразованный.

На берегахъ средиземнаго моря, также и у атлантическаго океана, есть сельскія постройки, сооруженныя и имѣющія скорѣе видъ маленькаго донжона, нежели деревенскаго домика. Въ нихъ устроены машикули и бойницы и приняты всѣ мѣры отъ внезапнаго нападенія. По всей вѣроятности это были нѣкогда жилища морскихъ разбойниковъ. Мы помѣщаемъ здѣсь рисунокъ одной изъ нихъ сохранившейся близъ Бордо во Франціи.

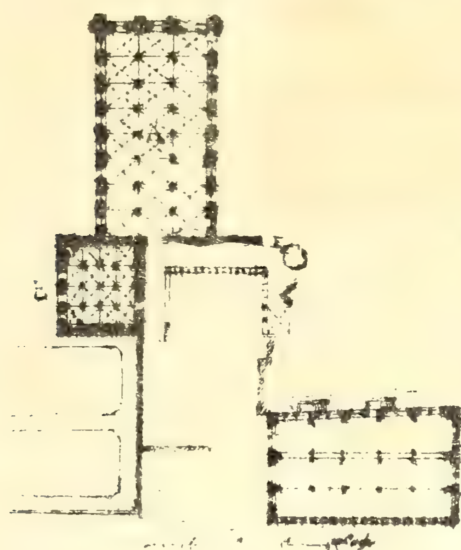


Укрѣпленное разбойничье гнѣздо.

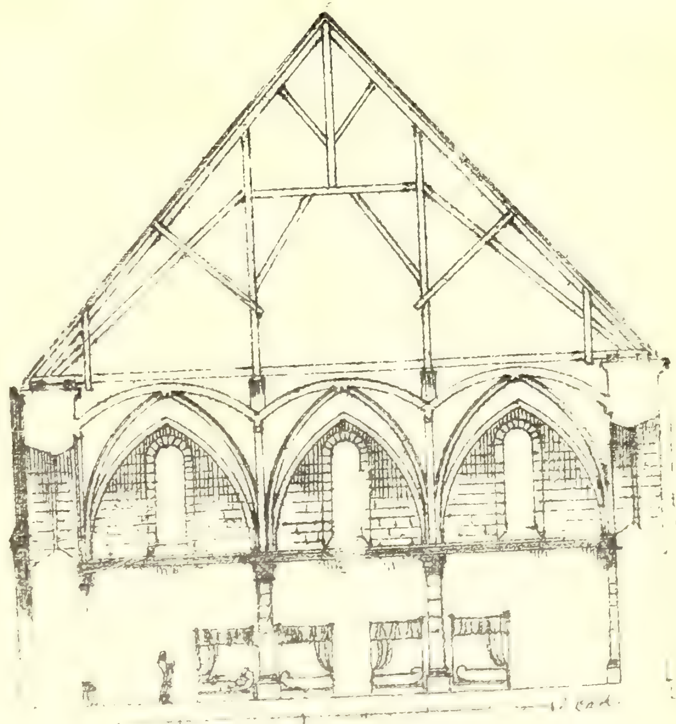
Госпитали.

Въ Романскую эпоху общины не имѣли еще того развитія, которое онѣ получили въ готическое время, и потому не могли сооружать ни великолѣпныхъ ратушъ, ни биржъ или какихъ бы то ни было общественныхъ зданій. Зданія общественной благотворительности, какъ напримѣръ госпитали или больницы, были воздвигаемы частными людьми и въ латинскую эпоху и уже Св. Іеронимъ упоминаетъ

объ одной знатной Римлянкѣ Фабіолѣ, основавшей госпиталь и богадѣльню въ 380 году по Р. Х. Самый древній госпиталь во Франціи по видимому Парижскій Hôtel-Dieu, основанный 27мъ Епископомъ Парижскимъ Лакри, въ 660 году.



Въ XI, XII и XIII вѣкахъ основано очень много богадѣленъ и госпиталей. Почти всѣ аббатства имѣли въ стѣнахъ своихъ подобныя учрежденія и призрѣвали очень много больныхъ и убогихъ. Самые интересные по своей древности и расположенію — это Шартрскій Hôtel Dieu и такой же въ Анжерѣ, во Франціи, основанный въ половинѣ XII в. Мы прилагаемъ здѣсь планъ и разрѣзъ послѣдняго зданія, построеннаго во вкусѣ переходной эпохи или даже ранней готики. Зала госпиталя

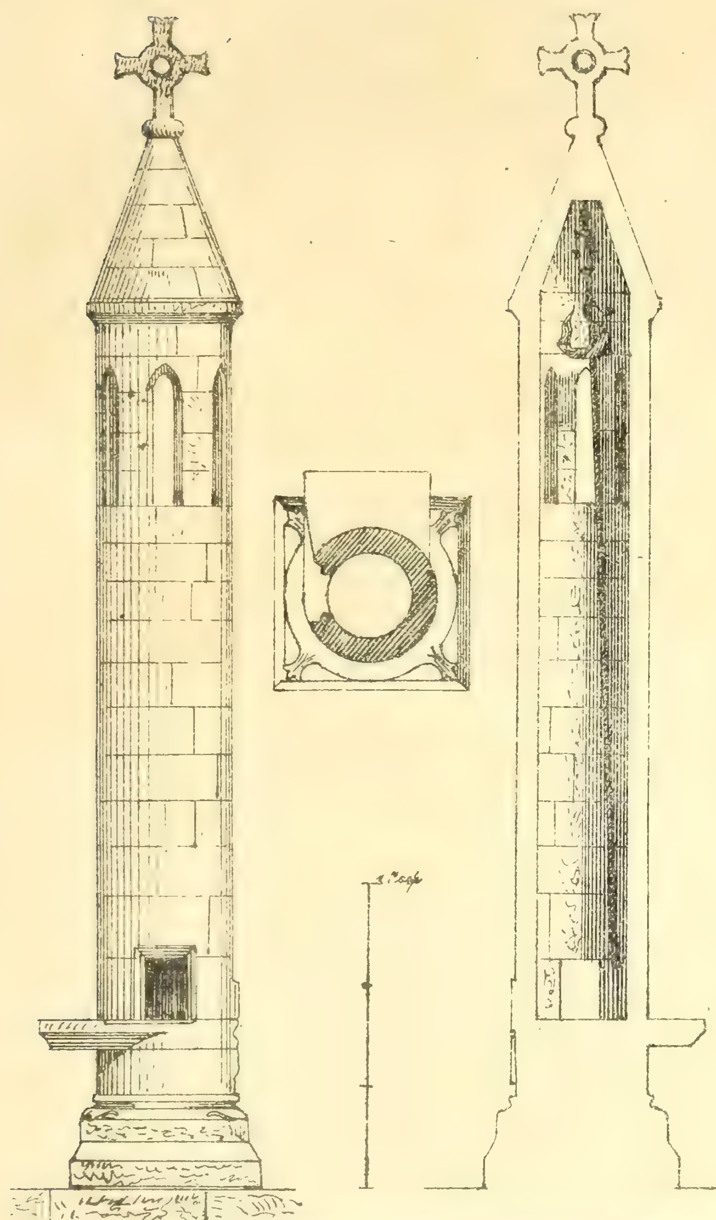


въ три наоса и B, часовня построенная въ 1184 году, составляютъ главный корпусъ зданія. Шартрскій госпиталь относится къ тому же времени и расположенъ почти также.

Въ XII вѣкѣ, въ западной Европѣ находилось также множество учрежденій для больныхъ проказою. Болѣзнь эта страшно свирѣпствовала тогда, и, чтобы предохранить здоровую часть народонаселенія отъ заразы, прокаженныхъ собирали вмѣстѣ и никогда не выпускали изъ ограды. Такихъ учрежденій для прокаженныхъ (leproseries по франц. или lazar-houses по англ.) домовъ Св. Лазаря, во Франціи, Германіи, Англіи, Италіи, Испаніи, Брабантѣ (теперешней Бельгіи), Швейцаріи, Венгріи, Богеміи, Польшѣ было до 19.000. Они состояли обыкновенно изъ нѣсколькихъ келій, часто имѣвшихъ форму простыхъ деревянныхъ хижинъ, съ общей часовней. Монахи, отправлявшіе въ этихъ заведеніяхъ различныя требы, жили въ особыхъ помѣщеніяхъ близъ часовни. Жизнь прокаженныхъ въ подобномъ заключеніи была далеко не радостная. Умершихъ хоронили на особыхъ кладбищахъ.

Фонари мертвыхъ.

Неизвѣстно съ какою цѣлью на кладбищахъ выстраивались часто каменные столбы пустые внутри и съ отверстіемъ вверху. Обыкновенно, сквозь это отверстіе можно было видѣть зажженную лампаду, которую зажигали внизу и вздергивали кверху. Столбы эти назывались фонарями мертвыхъ (Lanternes des morts) и обыкновеніе ставить ихъ на кладбищахъ надобно приписать или религіозному желанію затеплить неугасимую лампаду въ память покойника или, какъ полагаетъ одинъ французскій археологъ Лекуантръ, для того чтобы успокоить суевѣрныхъ, боявшихся проходить мимо кладбища, изъ боязни покойниковъ



Фонарь для мертвыхъ (Lanterne des morts) въ деревнѣ Сиронъ, въ Индрскомъ Деп. во Франціи конца XII вѣка.

и выходцевъ съ того свѣта. Фонари эти существовали и въ латинскую эпоху. Въ разсказѣ о битвѣ Хлодовика и Алларика говорится уже о такомъ фонарѣ. До нашего времени дожили многіе фонари мертвыхъ XI и XII вѣка и одинъ образчикъ мы здѣсь представляемъ.

Романская архитектура въ Италіи.

Въ Италіи, Романскія зданія одной области до такой степени непохожи на выстроенныя въ ту же эпоху, въ другихъ областяхъ, что почти приходится говорить о каждой мѣстности отдѣльно. Это происходитъ отъ того что каждая область, почти каждый городъ имѣлъ свою характеристику, свою исторію, свои нравы и обычаи. Въ Италіи не было того единства цѣлаго народа, которое мы видимъ въ средневѣковыхъ германскихъ государствахъ, гдѣ это единство являлся историческимъ слѣдствіемъ свободы каждаго лица; гдѣ отдѣльныя личности корпораціи и цѣлыя мѣстности стремились другъ къ другу и сросились наконецъ въ одно цѣлое. Въ Италіи, наоборотъ, отдѣль

ныя личности не чувствовали ни малѣйшаго влеченія къ соединенію; только географическое положеніе ихъ страны, образующее изъ нея почти островъ, только прежняя исторія Италіи дали жителямъ разныхъ мѣстностей нѣчто общее, одинаковыя чувства и потребности, почти что общій языкъ, хотя также мало созрѣвшій, какъ тогдашній нѣмецкій или французскій языки. Но это національное единство въ Италіи, повторяемъ, пришло само собой и отдѣльныя личности его почти не сознавали. Въ каждомъ итальянцѣ этого времени было слишкомъ много индивидуальности, заставлявшей его думать прежде всего объ себѣ самомъ и о своихъ ближайшихъ выгодахъ и интересахъ, а такъ какъ эти выгоды были въ тѣсной связи съ выгодами и интересами родного мѣстечка или городка, то понятно что каждый заботился также о своемъ городкѣ и мѣстечкѣ. Въ Италіи мы находимъ часто въ одной и той же мѣстности такія противуположности, которыя

необходимо должны были имѣть различное вліяніе на жителей, и часто состѣдніе города, находившіеся въ различныхъ условіяхъ, были вслѣдствіе этого, непріязненны другъ другу. Понятно что при такой непріязненности многихъ центровъ другъ къ другу, политическое единство было вещью невозможною.

Замѣтимъ при томъ, что еще отъ временъ Римской Имперіи осталась въ каждомъ городѣ своя собственная администрація, свои консулы и городскіе совѣты. Естественнымъ образомъ, когда центральная власть ослабѣла и германскіе императоры изъ дома Гогенштауфеновъ не могли по прежнему держать въ рукахъ всѣ эти итальянскіе города, то въ каждомъ изъ нихъ стала дѣйствовать своя собственная администрація и такое самоуправленіе вскорѣ перешло въ республиканскій порядокъ. Тамъ, гдѣ города принадлежали, по феодальному праву, или епископамъ или знатнымъ семействамъ, произошло то же явленіе. Епископы не съумѣли удержать за собой власть, а знатныя

фамилій или обѣднѣли и спустились съ прежней высоты или вымерли. Прибавимъ къ тому, что многимъ городамъ императоры даровали или продали особыя привилегіи, что̀ уже должно было казаться признаніемъ ихъ свободы и правъ; что города эти назывались тѣми же именами, какъ до покоренія ихъ Римлянами; что съ исторіей ихъ смѣшаны были различныя преданія прежней славы и свободы; что наконецъ самыя названія консуловъ и сената городского способствовали возбужденію республиканскихъ понятій и стремленій.

Въ самую эпоху развитія этихъ стремленій явился въ Италію, во главѣ сильнаго войска, самый замѣчательный изъ Гогенштауфеновъ германскій императоръ Фридрихъ I Барбаросса, который не любилъ отказываться отъ своихъ правъ и не отдавалъ ихъ безъ боя. Началась кровавая борьба съ городами, поддерживаемыми папой. Фридрихъ одержалъ нѣсколько побѣдъ, отмстилъ жителямъ Милана, но все было тщетно. Города возставали снова, денежныя

и нравственныя средства, которыя давала имъ торговля и болѣе подвинутая образованность, - были неисчерпаемы и наконецъ энергія императора была сломлена и онъ долженъ былъ <u>Констанцкимъ</u> <u>миромъ</u> /въ 1183 году/ признать право городовъ имѣть собственное управленіе и вступать между собою въ союзы, другими словами призналъ ихъ независимость. Миръ этотъ не успокоилъ однако же общаго броженія. Большіе города, завоевавъ свою независимость, пошли дальше и хотѣли подчинить своей власти меньшіе города. Тѣ, въ свою очередь, искали обезопасить себя, посредствомъ союзовъ съ другими городами и мѣстечками. Трактаты эти и союзы были часто написаны очень неопредѣленно и даже двусмысленно и могли легко быть истолкованы и такъ и этакъ. Въ городахъ, тоже, жило много аристократовъ, искавшихъ власти и увлекавшихъ городское народонаселеніе то въ ту, то въ другую сторону. Понятно что при этомъ, должны были явиться дипломатическія интриги и соперничества, которыя неминуемо вели къ кровавымъ схваткамъ

или въ открытомъ полѣ или на улицахъ города.

Аристократическія семейства, въ постоянной враждѣ однѣ съ другими внутри города, должны были также думать о своей безопасности и потому дома ихъ приняли видъ укрѣпленныхъ замковъ, которые, въ нижнемъ этажѣ, имѣли узкіе входы и отверстія, разсчитанныя для обороны. При замкахъ этихъ выстраивались высокія башни для надзора за дѣйствіями враждебныхъ партій и также для защиты. Сначала городскіе совѣты смотрѣли съ удовольствіемъ на множество башенъ и любили когда ихъ республику величали многобашенной (turrita), но наконецъ и они должны были скоро понять всю опасность подобныхъ построекъ. Къ тому же семейства, бывшія въ союзѣ, и ихъ кліенты покупали мѣста и строились другъ подлѣ друга, имѣя такимъ образомъ въ своемъ распоряженіи цѣлый кварталъ. Баррикадируя улицы, они могли считать себя какъ въ крѣпости и спокойно готовиться къ сильнымъ

вымозжали. При такихъ обстоятельствахъ, малѣйшій поводъ велъ къ кровавой расправѣ и бывали случаи, какъ напримѣръ во Флоренціи, съ 1177 года, гдѣ въ продолженіи двухъ лѣтъ, двѣ партіи гвельфы / демократы / и гибеллины / аристократы / дрались постоянно и притомъ безъ особенной ненависти, изъ одной любви къ искусству и изъ привычки, такъ что вчерашние противники сегодня собирались выпить вмѣстѣ и похвастаться своими подвигами. Не надобно думать, однакоже, чтобы аристократія въ итальянскихъ городахъ такъ презирала другія сословія, какъ то было во Франціи и въ Германіи. Она не пренебрегала и торговлей и банкирскими дѣлами. Многіе изъ аристократовъ давали даже деньги въ ростъ подъ большіе проценты и Дантъ помѣщаетъ въ своемъ аду, въ отдѣленіи ростовщиковъ, все только членовъ старинныхъ аристократическихъ фамилій. Подобныя занятія сводили аристократію съ другими классами и такого раздѣленія на сословія, какъ въ остальной западной Европѣ, въ Италіи не было. Настоящаго понятія о рыцарствѣ

тоже не было, и, хотя императоры и папы посвящали въ рыцарскій санъ членовъ иныхъ аристократическихъ семействъ, но это былъ простой почетный титулъ, съ которымъ не было сопряжено никакихъ особенныхъ понятій. Обязанностей онъ тоже не налагалъ и итальянскіе рыцари могли быть и вероломны и притѣснители, не переставая считаться рыцарями. Конечно, во время войнъ, рыцари составляли богато и тяжело вооруженный конный отрядъ, тогда какъ простые граждане шли за своимъ знаменемъ, пѣшкомъ, нестройною толпою, но и это отличіе давалось богатству, а не рыцарскому сану. Сколько было примѣровъ, что и сыновья обогатившихся гражданъ примыкали къ конному отряду.

Казалось бы что при всѣхъ этихъ внутреннихъ смутахъ и безурядицъ, всѣ эти республики должны были бы клониться къ упадку, но при болѣе внимательномъ изслѣдованіи, оказывается что войны не были ни слишкомъ кровопролитны, ни слишкомъ опустошительны, что внутреннія

смятенія только на минуту останавливали быстрое возростаніе и процвѣтаніе городовъ и что общественныя отношенія были такъ хорошо устроены, что, послѣ каждаго потрясенія, тотчасъ снова приходили въ порядокъ, торговое сообщеніе возстанавливалось и довольство всѣхъ классовъ, образованность и искусства постоянно шли впередъ. Во время крестовыхъ походовъ въ XII столѣтіи, всѣ лѣтописцы западной Европы превозносятъ итальянцевъ за ихъ ловкость въ дѣлахъ, благоразуміе, предусмотрительность, умѣренность, умѣнье обращаться съ другими народами, въ особенности же съ магометанами, такъ что безъ ихъ помощи не могло бы обойтись ни одно войско отправлявшееся въ Палестину. Эта ловкость и умѣнье вести дѣла отличало итальянцевъ отъ другихъ западныхъ народовъ. Не только понимали они отлично всѣ выгоды географическаго положенія своей страны, но и мастерски пользовались ими для торговли и въ непродолжительномъ времени сдѣлались банкирами всей тогдашней Европы. Уже въ началѣ XIII столѣтія не только большіе,

но и маленькіе города имѣли мостовыя, подземныя трубы и клоаки, акведуки, фонтаны, общественныя бани, пожарныя команды и проч. до чего остальнымъ Европейцамъ было далеко. Вмѣстѣ съ тѣмъ проснулась въ итальянцахъ потребность и чувство красоты и уже съ очень раннихъ поръ, городскіе совѣты начинаютъ заботиться объ украшеніи городовъ, на общественныя деньги. Они покупаютъ дома для увеличенія площадей или для большей прямизны улицъ, при постройкѣ церквей и монастырей набожными людьми, даютъ впередъ большія суммы, строютъ большія ратуши, соборы на общественныя деньги и даже устраиваютъ великолѣпные праздники.

Нѣкоторые праздники были до того великолѣпны, что въ наше скучное время подобныхъ уже и не дѣлается. Такъ напримѣръ въ Падуѣ, въ 1208 г., изъ каждой улицы города, изъ каждаго квартала вышли многочисленныя толпы молодежи, всѣ въ костюмахъ и собрались за городомъ на большомъ полѣ, гдѣ уже и проса-

ходили различныя игры и танцы. Въ 1214 году, городъ Тревиза пригласилъ къ себѣ всѣ соседнiе города, на подобный праздникъ. На большомъ, нарочно выбранномъ для этого мѣстѣ, былъ построенъ замокъ, защищаемый прекрасными дамами и дѣвицами, который брали приступомъ молодые люди, причемъ стрѣльба происходила плодами, конфектами, цвѣтами, пирожными и духами. Во Флоренцiи одинъ такой праздникъ тянулся два мѣсяца.

Все это могло бы заставить думать что въ итальянскихъ городахъ, уже въ романскую эпоху, царствовали роскошь и большая утонченность нравовъ, но подобное предположенiе было бы ошибочно. Дамы одѣвались въ вытканныя и сшитыя ими самими платья; самые богатые люди носили фландрское толстое сукно и роговыя пуговицы. Ужинали при свѣтѣ факела, который должен былъ держать одинъ изъ служителей и т. д. Уже въ готическую эпоху начали входить въ моду болѣе дорогiя платья изъ парчи и бархата, за которыя нужно было платить штрафъ въ городскую казну.

При этой простотѣ нравовъ италіянцы были религіозны и набожны не менѣе германцевъ и французовъ, но они отдѣляли собственно религію отъ уваженія къ папѣ и епископамъ съ которыми часто бывали въ ссорѣ. Это понятно; германцамъ и остальной Европѣ папское достоинство должно было издали казаться чѣмъ то особенно священнымъ и исключительнымъ. Даже самый Римъ, издали представлялся имъ окруженнымъ какою то ореолою или сіяніемъ и къ его святынямъ влекла набожно настроенная фантазія каждаго. Отъ того то и власть папъ была въ Германіи такъ сильна что позволяла имъ низлагать государей по произволу и передавать ихъ тронъ другому лицу. Въ Италіи было не то. Самая маленькая община спокойно и рядомъ не слушалась папы и отлученные отъ церкви или проклятые папою города, по цѣлымъ годамъ, сносили терпѣливо свое положеніе, даже просто не замѣчали его. Парма, напримѣръ, по случаю ссоры съ своимъ епископомъ, въ 1214 г. сдѣлала распоряженіе, чтобы на рынкахъ не продавали съѣстныхъ

припасовъ духовнымъ лицамъ и ихъ приближеннымъ, а кто призывалъ духовное лице къ своему смертному одру, тотъ лишался погребенія.

Итальянцы видѣли папу вблизи, вступали съ нимъ въ союзы, давали ему деньги въ займы, знали даже всѣ слабыя стороны папы, степень его образованія, а образованіе было таково, что архіепископъ Орлеанскій, на соборѣ въ Реймсѣ въ концѣ Х вѣка, слѣдственно въ самомъ началѣ Романской эпохи, предлагалъ выбирать папу не изъ итальянскаго духовенства, а другихъ странъ, потому что изъ итальянскихъ священниковъ едва ли бы нашелся одинъ, умѣющій читать и писать. Также въ 1058 г. Петръ Даміани(х), осуждая одного вновь избраннаго папу, говоритъ что онъ не съумѣетъ сдѣлать конструкціи и правильнаго перевода съ латинскаго текста псалмовъ или молитвъ, а посвящавшій его кардиналъ не умѣетъ даже правильно читать.

(х) Петръ Даміани, кардиналъ епископъ Остійскій, — замѣчательный государственный человѣкъ первой половины XI вѣка, [illegible] [illegible] [illegible] папскому престолу.

Нигдѣ, въ Романскую эпоху, духовенство не стояло на такой низкой степени образованія, какъ въ Италіи, и нигдѣ оно не было такъ мало уважаемо. За то, въ другихъ классахъ народа, не пренебрегали науками, и изученіе права, а также и медицина, сдѣлали замѣтные успѣхи. Здѣсь уцѣлѣвшія Римскія преданія, врожденная смѣтливость и практическій умъ итальянцевъ давали имъ перевѣсъ надъ всѣми другими народами. Ежегодно собирались молодые люди тысячами въ Болонью, гдѣ существовали каѳедры юриспруденціи и медицины, а скоро и другіе города основали у себя университеты, изъ которыхъ особенно славился падуанскій. Каждому таланту, все равно научному ли или художественному, способностямъ ли государственнаго человѣка или полководца, по всюду открыто было широкое поле дѣйствія, каждому честолюбію поставлена заманчивая цѣль и всѣ силы были до такой степени напряжены, что чрезмѣрное напряженіе это становилось, по временамъ, опасно для государственнаго организма иной могущественной

республики.

Уже этотъ краткій обзоръ общественнаго быта итальянцевъ даетъ отчасти понять, въ какомъ направленіи должны были проявиться ихъ художественныя способности. Сходство положенія итальянскихъ городовъ съ городами и республиками древней Греціи заставляетъ ожидать отъ нихъ, въ Романскую эпоху, такой же архаистической архитектуры и скульптуры, какъ въ Греціи; а въ періодѣ большаго развитія, такого же избытка скульптурныхъ произведеній, а съ ними и проявленія такихъ же талантовъ по живописи, какъ въ древней Греціи. Точно также настанетъ періодъ упадка, какъ для архитектуры, такъ для скульптуры и живописи. Первая или архаистическая эпоха Греціи, какъ мы уже сказали будетъ имѣть свое отраженіе въ Романской эпохѣ Италіи; явленіе такихъ талантовъ какъ Джованни Пизано, Андреа Пизано, Джотто и его школы, въ готическую эпоху, будетъ отраженіе греческой эпохи развитія Дорическаго стиля; а XV вѣкъ въ Италіи, это совершенное повтореніе эпохи Скопаса и Праксителя. Въ XVI вѣкѣ, нѣкоторые города уже

теряютъ свою независимость и искусство ихъ, въ эту пору, можетъ быть наиболѣе богатую талантами, начинаетъ уже быстро клониться къ упадку. XVII вѣкъ уже такъ безсиленъ, что не можетъ произвести ни одного самобытнаго таланта. Являются только копіисты и подражатели. XVIII вѣкъ, наконецъ, представляетъ намъ полное торжество безвкусія и безсмыслицы. Что же касается до нашего XIX столѣтія, то оно ровно ничего не создало въ Италіи.

Соборы, церкви и монастыри.

Мы уже сказали, что каждая мѣстность, почти каждый городъ въ Италіи, выработалъ свой собственный типъ архитектуры, которая основанія болѣе или менѣе заимствованы у сѣверянъ. Здѣсь мы находимъ въ фасадахъ церквей, тѣже парныя арочки въ окнахъ, тотъ же арочный карнизъ, тѣ же аркатуры и даже галлерейку съ маленькими колонками и арочками, проходящую подъ карнизомъ главнаго фасада или подъ карнизомъ апсиды. Самое при-

ственное различіе съ сѣверной архитектурой состоитъ въ томъ: 1) что на главномъ фасадѣ нѣтъ никогда башенъ, а башня или колокольня стоитъ всегда одна поодаль отъ церкви и 2) что къ порталу или главному входу приставленъ всегда небольшой навѣсъ или портикъ на двухъ, четырехъ или шести колоннахъ, иногда стоящихъ на львахъ и другихъ животныхъ.

Главнѣйшіе типы церквей, мало похожіе одинъ на другой, были Ломбардскій и Тосканскій. Начнемъ съ Ломбардской архитектуры, представляющей столько чертъ сходства съ Рейнской, что надобно предположить какія нибудь особенныя, непрерывныя сношенія между берегами Рейна и верхней Италіей. Особенности, общія тому и другому стилю, заслуживаютъ чтобы этотъ оттѣнокъ архитектуры былъ названъ Рейно-Ломбардскимъ или Ломбардо-Рейнскимъ стилемъ.

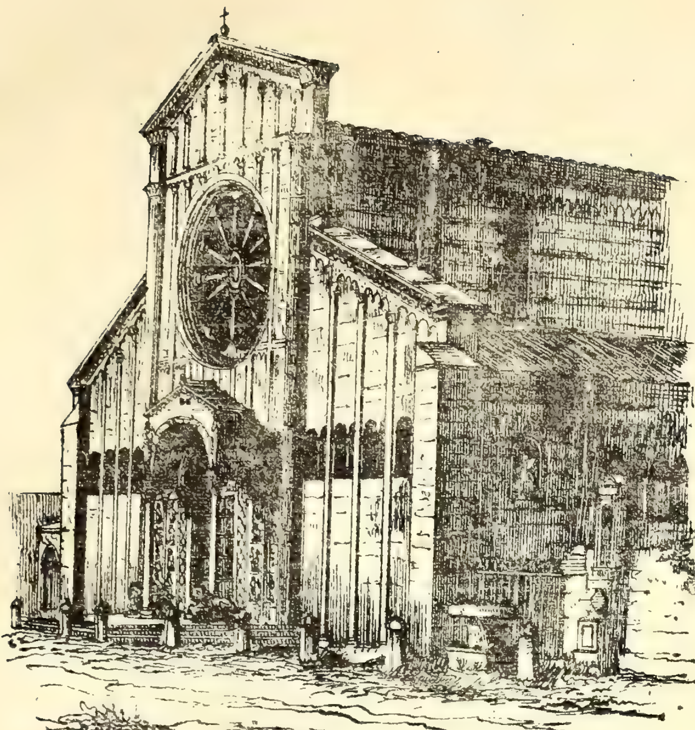
Одна изъ древнѣйшихъ церквей въ Ломбардіи — есть Моденскій соборъ, начатый въ концѣ XI столѣтія, именно въ 1099 году, и конченный въ 1106, архитекторомъ Ланфранкомъ. Городъ Модена сознавалъ всю важность этой постройки и потому

закладка церкви совершилась съ необыкновеннымъ великолѣпіемъ и пышностью. Это чрезвычайно серьозное и величавое зданіе. Внутри, оно имѣетъ три наоса безъ трансепта и съ широкой криптой, находящейся почти на одной высотѣ съ самой церковью, такъ что хоръ очень высоко приподнятъ надъ остальнымъ пространствомъ. Вся церковь покрыта квадратными крестовыми сводами, такъ что одинъ квадратъ главнаго наоса отвѣчаетъ двумъ квадратамъ малыхъ наосовъ. Подпружныя арки главнаго наоса опираются на капители длинныхъ пилястровъ, выступающихъ изъ столбовъ. Боковые наосы такъ высоки, что для освѣщенія главнаго наоса продѣланы эти отверстія надъ арками, отдѣляющими главный наосъ отъ боковыхъ. Это почти тоже устройство что въ Зинворійской церкви, представленной нами на стр. съ тою только разницею, что здѣсь, въ Моденѣ, боковые наосы покрыты сводами, а тамъ балки и простая крыша. Эти отверстія или трифоріумъ состоитъ въ каждомъ звенѣ изъ трехъ арочекъ. Этот


Соборъ въ Моденѣ.

трифоріумъ-уже настоящій трифоріумъ, а не галлерея съ поломъ и некомпора. Онъ выходитъ и на наружный главный фасадъ, какъ видно изъ прилагаемаго рисунка и проходитъ подъ карнизомъ боковыхъ наосовъ, образуя длинный красивый рядъ арочекъ. Подъ нимъ идетъ арочный карнизъ. Главный фасадъ имѣетъ три входа и мѣстами украшенъ барельефами.

Другой образчикъ того же архитектурнаго типа есть еще болѣе древняя церковь Св. Зенона въ Веронѣ, принадлежащая XI столѣтію, безъ сводовъ, но съ подпружными арками, связывающими обѣ стороны церкви. Мы ее ставимъ послѣ Моденскаго собора, потому что обдѣлка ея главнаго фасада-очевидно конца XII вѣка. Сама же церковь одна изъ древнѣйшихъ въ Италіи. Здѣсь тоже нѣтъ трансепта; боковые наосы очень широки; столбы перемежаются съ колоннами, но неправильно, апсидъ многоугольный



Церковь Св. Зенона (San Zeno) въ Веронѣ.

XII столѣтія; капители хотя и представляютъ нѣкоторое подражаніе античнымъ, но очень грубы и переполнены разными изображеніями чудовищъ. Внутри церковь хотя и кажется очень просторна, но безжизненна и пуста. Тотъ же самый пріемъ внутренности мы находимъ въ церкви Санъ-Миніато во Флоренціи, но какая огромная разница въ общемъ впечатлѣніи.

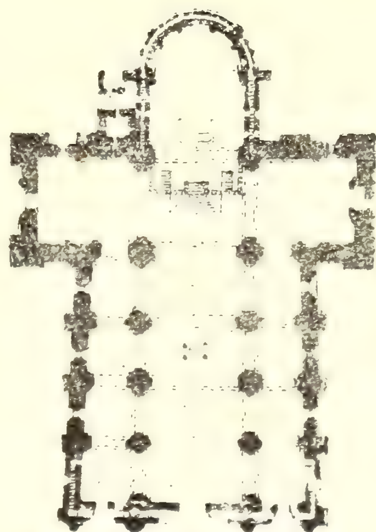
Въ Моденскомъ соборѣ, также какъ и въ Санъ-Зено (Св. Зенонѣ) видимъ мы круглыя окна или розы, которыя въ эту эпоху, на сѣверѣ, попадаются очень рѣдко. Онѣ обдѣлываются очень мило, представляя въ центрѣ орнаментированный дискъ или тарелку, на которой стоятъ, по нормальной къ центру, множество колонокъ съ полуциркульными или (позднѣе) стрѣльчатыми арками. Вокругъ всего

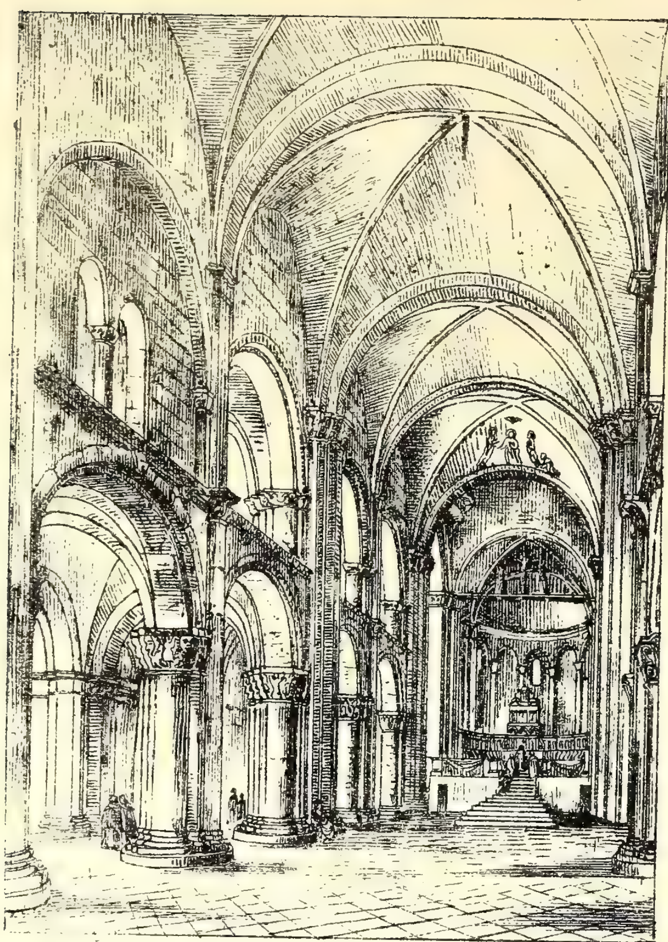
обходитъ широкій наличникъ. Въ сѣверныхъ соборахъ и церквахъ, французскихъ, англійскихъ и германскихъ, вертикальныя линіи двухъ боковыхъ башенъ западнаго фасада заставляли дѣлать тоже вертикальныя длинныя окна, чтобы сохранить гармонію всѣхъ частей. Въ итальянскихъ, гдѣ башенъ нѣтъ, гдѣ старались сохранить всѣ горизонтальныя тяги, вертикальныя линіи портика и лопатокъ требовали какой нибудь формы вверху, возстановлявшей равновѣсіе и потому прибѣгали къ круглому окну. Такое же круглое окно находимъ мы и въ соборѣ въ Пьяченцѣ, начатомъ въ 1122 году, гдѣ мы видимъ два ряда маленькихъ аркатуръ, одну восходящую во фронтонъ, другую горизонтальную, надъ входами малыхъ наосовъ.

Несравненно важнѣе для насъ церковь Св. Михаила /San-Michele-Санъ Микеле/ въ Павіи. Она имѣетъ три наоса, трансептъ, довольно длинный хоръ съ круглымъ апсидомъ и куполъ надъ центральнымъ четвероугольникомъ. Планъ вообще очень оригиналенъ и обличаетъ желаніе архитектора создать искуственную перспективу, чтобы церковь казалась больше

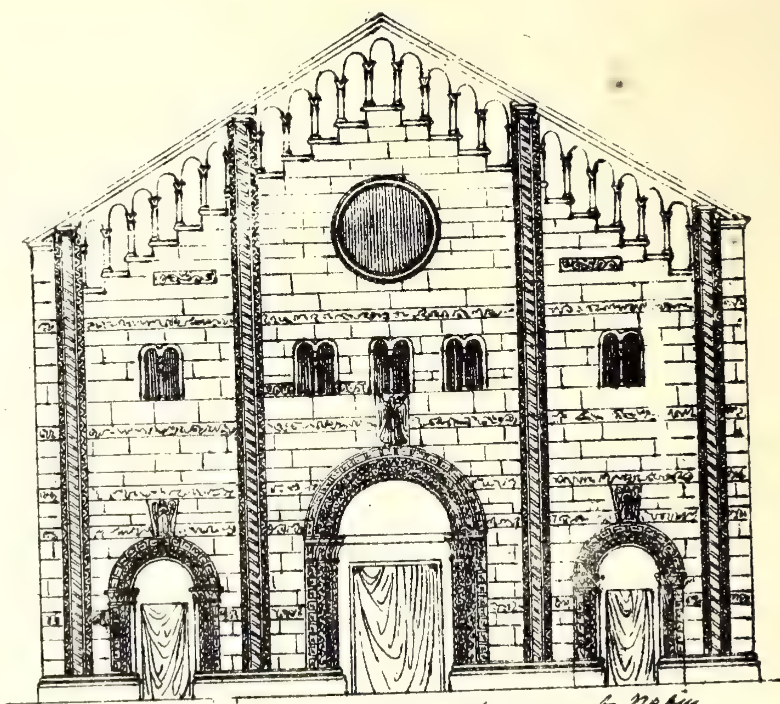

Соборъ въ Піаченцѣ.

нежели она въ дѣй-
ствительности
есть. Внутри пропор-
ціи очень массивны.
Полуколонны, при-
слоненныя къ стол-
бамъ и держащія
подпружныя арки
малыхъ наосовъ,
очень толсты и
коротки. Въ эспо-
рахъ трифоріума;
пролеты тоже
очень широки и
колонны, поддержи-
вающія ихъ, тоже очень массивны.
Подъ трифоріумомъ проходитъ
поясокъ съ модильонами, декора-
ціею, болѣе приличной наружности
нежели внутренности зданія. Во-
обще говоря, церковь эта болѣе
похожа на зданія сѣ-
верной Европы, нежели
на итальянское. Кру-
глое окно ея не играетъ
такой важной роли
какъ въ другихъ Лом-
бардскихъ церквахъ;
нѣтъ также галле-
реи, перерѣзывающей

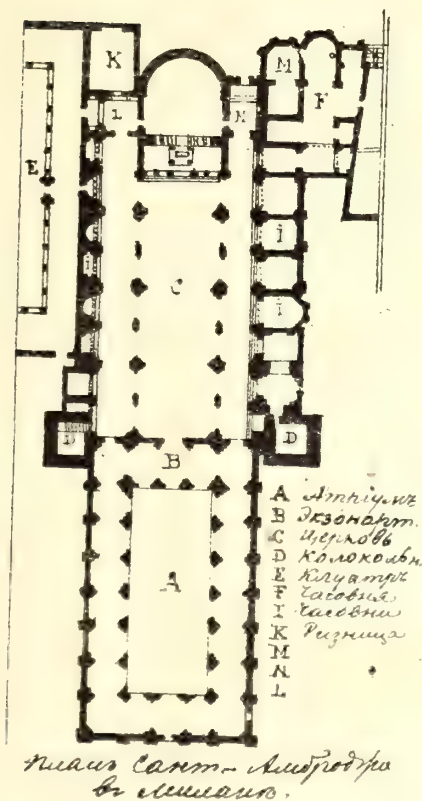



Внутренность Сан-Михеле въ Павіи.

на двое главный фасадъ. Порталы ея, съ широкими красивыми наличниками, гораздо глубже, нежели другіе итальянскіе порталы и безъ навѣсовъ. Ея орнаментированныя четыре лопатки съ полуколоннами дѣлятъ зданіе на три части и даютъ ему замѣтное стремленіе вверхъ (вертикальное), но нѣсколько горизонтальныхъ тягъ или фризовъ, съ грубо сдѣланными барельефами, уравновѣшиваютъ и возстановляютъ горизонтальное значеніе частей. Колокольня здѣсь также въ связи съ церковью и по обычаю сѣвера поставлена на углу, образуемомъ

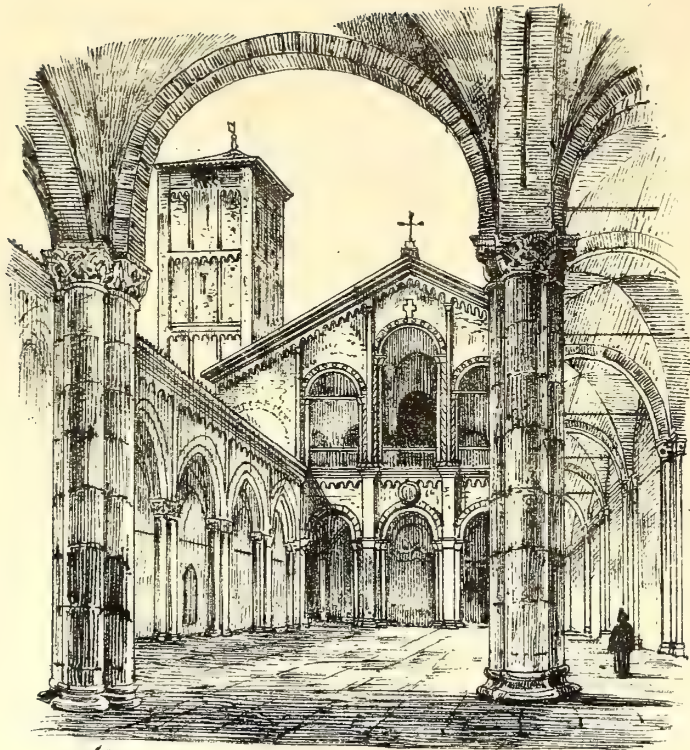

Фасадъ церкви Сан-Михеле въ Павіи.

тимпаномъ и хоромъ. Маленькія Ломбардскія галлереи являются только въ двухъ мѣстахъ, подъ карнизомъ фронтона главнаго фасада и подъ карнизомъ апсида. Церковь вообще очень хороша и грѣшитъ только тѣмъ, что весь ея наружный главный фасадъ-ничто иное какъ декорація, приставленная къ церкви и загораживающая ее. Онъ не представляетъ полнаго выраженія конструкціи самой церкви, какъ бы слѣдовало и какъ мы увидимъ впослѣдствіи, въ готическихъ соборахъ.



Планъ Сант-Амброджіо въ Миланѣ.

Нѣкоторое сходство съ Сан-Микеле ди Павіа имѣетъ церковь Св. Амвросія /Сант-Амброджіо/ въ Миланѣ, замѣчательная по своему атріуму, весьма рѣдкому явленію въ Романскую эпоху. Атріумъ этотъ состоитъ не изъ колоннъ, какъ въ древне-христіанскихъ базиликахъ, а изъ Романскихъ столбовъ съ прислоненными къ нимъ колоннами. Портики его покрыты крестовыми сводами и упираются въ главный


Внутренность атріума церкви Св. Амвросія, Sant-Ambrogio, въ Миланѣ

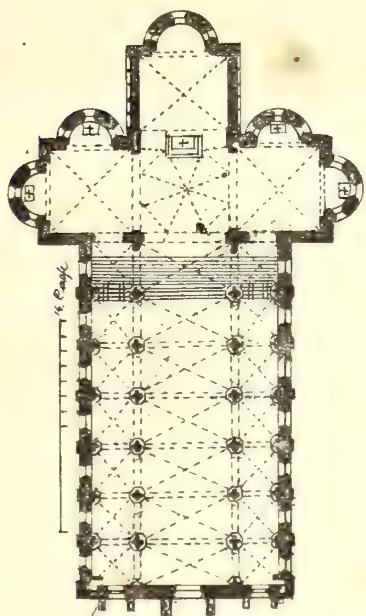
фасадъ церкви, представляющій пять арокъ внизу, изъ которыхъ три приходятся противъ дворика, а двѣ выводятъ въ портики, и три арки вверху, чрезвычайно простое и красивое распредѣленіе. Нижнія арки ведутъ въ экзонартексъ, надъ которымъ помѣщена наружная эмпори. Внутри церковь имѣетъ три наоса, безъ трансепта, одинъ апсидъ и часовни по бокамъ, позднѣйшей постройки.

Церковь эта очень древняя.(x) Она существовала уже до IX вѣка, когда была перестроена Епископомъ Анспертусомъ, но кромѣ апсида и одной изъ башенъ, ничего не уцѣлѣло отъ этой перестройки. То, что мы видимъ на прилагаемомъ рисункѣ, принадлежитъ XII столѣтію.

(x) По преданію она была въ началѣ построена въ 387 г. самимъ Св. Амвросіемъ, который пожелалъ быть въ ней похороненнымъ. Въ исторіи латинскаго стиля было говорено о ея великолѣпномъ престолѣ, который и представленъ на стр. 640.

Неправильности ея происходятъ именно отъ того, что позднѣйшая перестройка произведена была на прежнемъ фундаментѣ. Архитекторъ видимо подражалъ павійской церкви Сан-Микеле. Капители совершенно Романскія, очень грубыхъ формъ, нисколько не напоминаютъ Коринѳскія, а по большей части представляютъ или Романские листья или животныхъ, иногда двухъ барановъ, смотрящихъ врозь и между ними крестъ.

Перечень наиболѣе замѣчательныхъ Ломбардскихъ церквей мы заключимъ Пармскимъ соборомъ. Онъ тоже XII столѣтія, но уже болѣе развитаго стиля. Планъ его представляетъ три наоса, крытые крестовыми сводами, трансептъ, котораго крылья равняются центральному четвероугольнику, наконецъ хоръ, равняющійся также центральному четвероугольнику и за нимъ небольшой апсидъ. Въ XV столѣтіи пристроены еще боковыя капеллы, которыхъ мы



Соборъ въ Пармѣ.

здѣсь не показываемъ. Въ крыльяхъ есть также по апсиду съ восточной

стороны и по одному апсиду съ боковъ. Это настоящій Романскій планъ. Здѣсь даже столбы возведены были съ цѣлью сдѣлать крестовые своды главнаго наоса квадратными. Впрочемъ такое же намѣреніе замѣтно и Сан-Микеле въ Павіи. Если всмотрѣться внимательнѣе въ перспективный видъ внутренности, то мы увидимъ что столбы сдѣланы попеременно массивные, какъ бы для того, чтобы принять на себя всю массу свода, вмѣстѣ съ подпружной аркой; а другіе легче, потому что не назначались для той же роли. Фасадъ собора въ Пармѣ очень красивъ хотя и серьозенъ. Ничто не можетъ быть милѣе его двухъ галереекъ, прорѣзывающихъ стѣны и третьей восходящей подъ фронтономъ. Не красивы только круглыя окна барабана надъ цен-

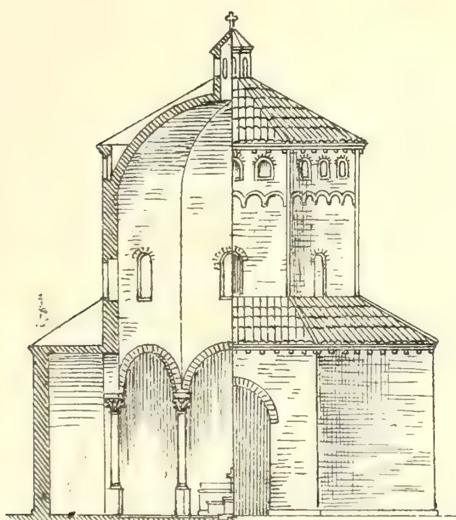


Соборъ въ Пармѣ. (Duomo di Parma)

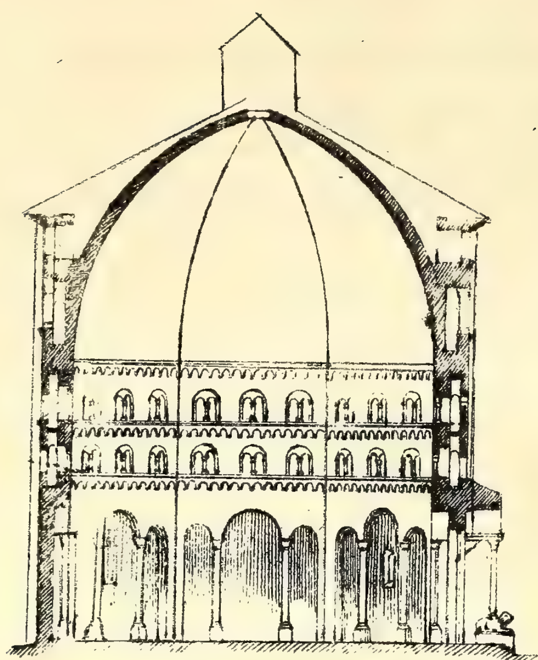
тральнымъ четвероугольникомъ, прячущіяся за колонки галереи. Вообще между фасадами соборовъ въ Піаченцѣ и Пармѣ видно много сходства. Въ

Піаченцѣ /см. Чран. 243./ нѣтъ только второй горизонтальной галлереи. Болѣе или менѣе похожи на оба эти собора церковь Св. Антонія въ Піаченцѣ съ башней надъ центральнымъ четвероугольникомъ, соборъ въ Кремонѣ, соборъ въ Феррарѣ и многія другія.

Теперь мы перейдемъ къ крытымъ постройкамъ въ Ломбардіи. Онѣ во многихъ отношеніяхъ замѣчательнѣе, нежели круглые баптистеріумы и надгробныя часовни сѣвера. Онѣ начинаютъ возникать тотчасъ послѣ сооруженія Санъ-Витале, въ Равеннѣ, и довольно рано, почти въ концѣ Х вѣка, принимаютъ совершенно Романскій характеръ. Къ самымъ раннимъ принадлежатъ: баптистеріумъ

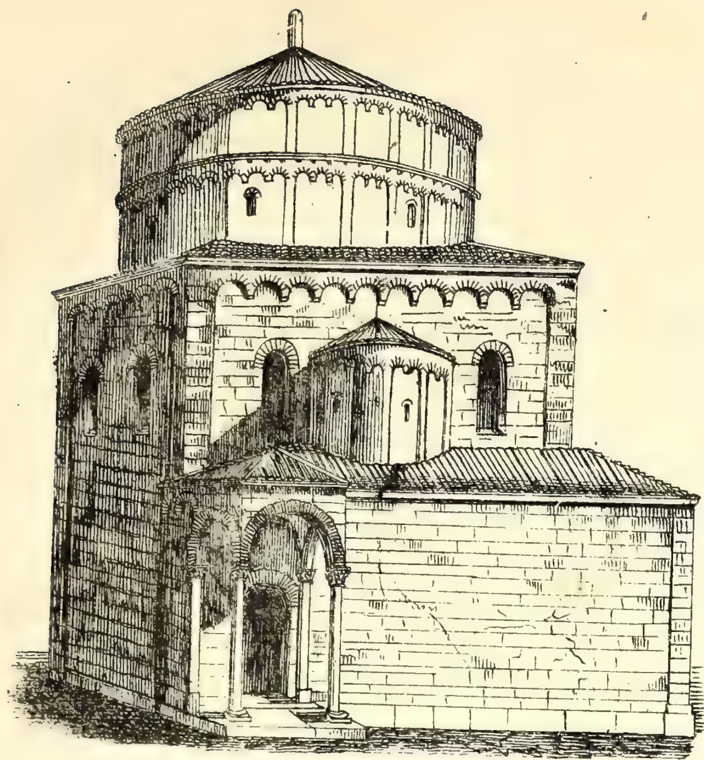

Баптистеріумъ въ Новарѣ.

въ Асти, покрытый сводами, замѣчательный по смѣлости, съ которою нанесенъ куполъ на стѣны барабана, не усиленныя контрфорсами и по недостатку освѣщенія, потому что немногія окна такъ малы, что почти совершенная темнота царствуетъ внутри; баптистеріумъ



Баптистеріумъ въ Кремонѣ.

въ Новарѣ, построенный въ первыхъ годахъ X столѣтія, съ зародышемъ тѣхъ галлерей подъ карнизомъ, которыя стали такъ обыкновенны въ Ломбардскомъ и Рейнскомъ стиляхъ. Здѣсь, на каждой грани восьмиугольника, устроено вмѣсто галлереи, по три окна, изъ которыхъ два боковыхъ — глухія, а среднее — настоящее для освѣщенія чердака. Баптистеріумы въ Кремонѣ и Пармѣ, построенные во второй половинѣ XII вѣка, уже покрыты стрѣльчатыми куполами и конструкція обоихъ очень замѣчательна. Въ особенности интересна обдѣлка Пармскаго, восьмиугольнаго, снаружи, и 16ти угольнаго внутри. Нѣкоторые изъ круглыхъ построекъ, снаружи имѣютъ прямоугольную форму, какъ напримѣръ баптистеріумъ въ Падуѣ, котораго планъ очень замѣчателенъ. Онъ состоитъ изъ двухъ квадратныхъ пространствъ, покрытыхъ полу-сферическими куполами. Меньшее служитъ вмѣсто апсида, для помѣщенія престола, и рядомъ съ этимъ меньшимъ пространствомъ помѣ—

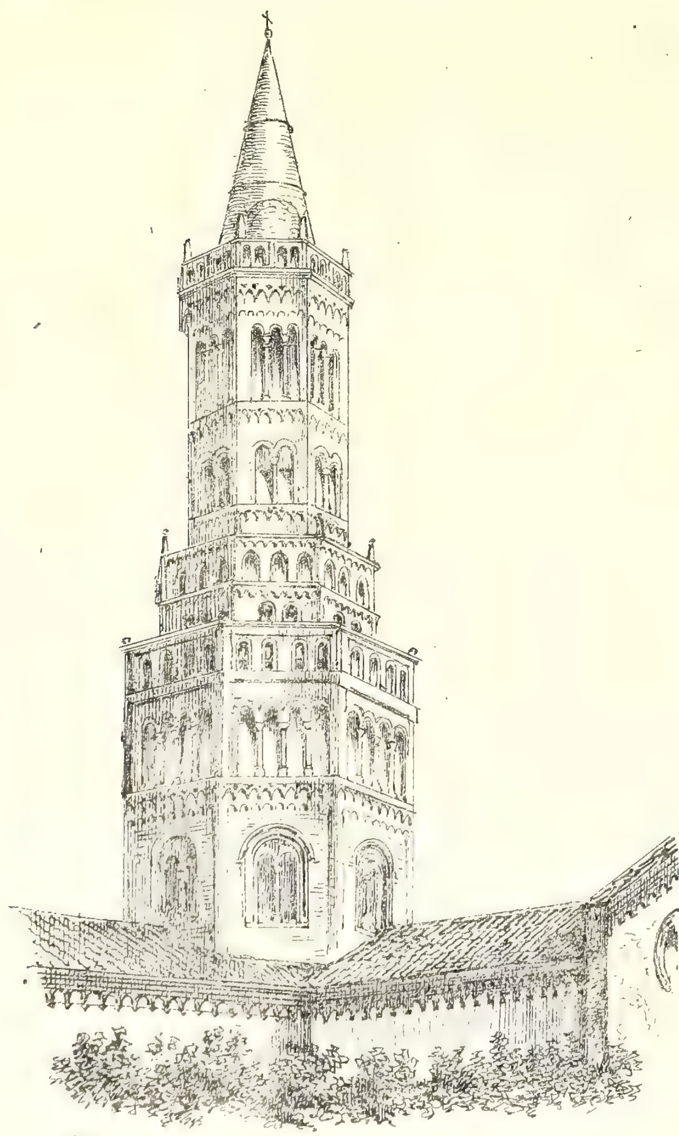


Романскій баптистерій въ Падуѣ.

щается также и входная дверь съ сѣнями и небольшимъ портикомъ. Все убрано арочнымъ карнизомъ, но очень скромно и могло быть построено въ первыхъ годахъ XI^го столѣтія. Въ концѣ XIV вѣка, между 1378 и 1393 годами, зданіе это было внутри расписано двумя Падуанскими живописцами, Джованни и Антоніо и производитъ очень пріятное впечатлѣніе. Ломбардскія башни этой эпохи, по большей части четвероугольныя, довольно широкія и тяжелыя, съ пролетами въ двѣ парныя арки или въ нѣсколько арокъ, сосредоточенныхъ въ двухъ верхнихъ этажахъ или въ одномъ. Остальная часть башни массивна безъ отверстія и украшена лопатками и арочными карнизами. По большей части, онѣ сложены изъ кирпича и остроконечные шпили являются въ видѣ рѣдкаго исключенія. Мы представили два образчика въ перспективныхъ видахъ, Піаченцскаго собора и церкви Сантъ-Амброджо въ Миланѣ. Въ этихъ двухъ

церквахъ, башни находятся въ связи съ зданіемъ церкви, но это рѣдкое исключеніе.— Можно постановить общимъ правиломъ, что всѣ колокольни въ Италіи, всегда строились въ нѣкоторомъ отдаленіи отъ церкви. Таковы почти всѣ колокольни въ Венеціи, Пизѣ, Болоньѣ, Пистойѣ, Флоренціи, Торацо въ Кремонѣ и т. п. Самая высокая изъ нихъ колокольня въ Моденѣ, такъ называемая Гирландина. Ея вышина доходитъ до 315 футъ, но и многія другія достигаютъ значительной вышины, какъ напримѣръ колокольня Св. Марка въ Венеціи, которой одна четырехъугольная глухая масса строилась почти три столѣтія и доходитъ до вышины 180 футъ. Формы ея близко подходятъ къ формамъ представленной нами на стр. 203 башни піаченцскаго собора.

Есть еще разрядъ башенъ, тоже изъ кирпича, но восьмиугольныхъ, обставленныхъ въ верхнихъ этажахъ



Башня въ Кіаравалле близъ Милана.

мраморными колоннами, по большей части бѣлаго цвѣта, очень красиво рисующимися на темно-красномъ фонѣ кирпича. Эти колонки, то стоятъ на кронштейнахъ, выступающихъ изъ стѣны, какъ напримѣръ въ башнѣ Висконти, въ Миланѣ, близь собора; то прямо на карнизахъ, какъ въ Кіаравалле близь Милана. Башни эти, хотя и имѣютъ всѣ отверстія полуциркульныя, но принадлежатъ уже ранней готикѣ. На темно-голубомъ небѣ Италіи, онѣ выступаютъ красивымъ, чрезвычайно эффектнымъ силуэтомъ. Мы прилагаемъ здѣсь образчикъ одной изъ нихъ.

Теперь перейдемъ къ Тосканѣ, гдѣ въ самомъ началѣ Романской эпохи, существовали уже два типа чрезвычайной важности: Соборъ въ Пизѣ и Санъ-Миніато во Флоренціи.

Въ исторіи латинскаго искусства, мы указали на оба эти зданія, какъ отчасти принадлежащія латинскому стилю, но вмѣстѣ и представляющія много частей и деталей несомнѣнно Романскихъ. Такъ напримѣръ, въ Санъ-Миніато при латинскомъ фасадѣ есть

внутри Романская обдѣлка столбовъ, дѣлящихъ церковь на три звена и составленныхъ изъ четырехъ полуколоннъ, сдвинутыхъ вмѣстѣ. Подобные столбы видѣли мы во многихъ Романскихъ базиликахъ. Когда четвероугольный столбъ, къ которому приставлены полуколонны, достаточно великъ, то углы его выставляются промежду колоннъ, если онъ малъ и ширина его равняется діаметру колоннъ, то намъ будетъ казаться что его вовсе нѣтъ и мы видимъ только четыре колонны; но идея и здѣсь и тамъ одна и таже. /См. латинск. стиль стр. 618–629./ Типъ церкви Санъ-Миніато имѣлъ много подражаній, о которыхъ мы говорили, какъ напримѣръ Бадія по дорогѣ въ Фьезоле, соборъ въ Эмполи(x) и т. п., но уцѣлѣли изъ нихъ весьма небольшое число. Самый соборъ въ Эмполи перестроенъ въ XVI вѣкѣ и сохранилась только нижняя его часть. Точно также, какъ въ Санъ-Миніато, фасадъ украшаютъ пять арокъ. Въ средней устроенъ порталъ, а остальныя убраны полосами чернаго мрамора по бѣлому фону, образующими

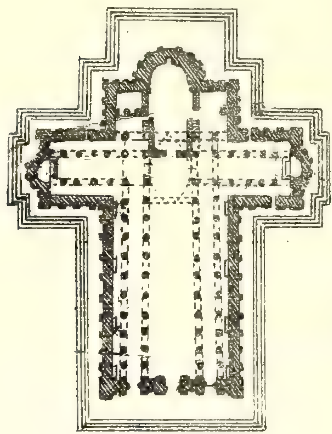
(x) Городокъ на половинѣ дороги изъ Флоренціи въ Пизу.-

продолговатые прямоугольники, круги и кресты.

Типъ этотъ былъ вытесненъ Пизанской базиликой, которой фасадъ уже на половину Романское произведеніе. Этотъ новый типъ удержалъ еще одежду разноцвѣтнымъ мраморомъ, но уже фасадъ его имѣетъ другой характеръ. Маленькія колонки съ арочками, отодвинутыя отъ стѣны на столько, что даютъ сильныя тѣни и покрывающія нѣсколькими рядами всю площадь фасада, имѣютъ уже нѣчто Ломбардское. (см. листъ къ стр. 631 лат. иск. и на оборотѣ) Разница только въ томъ, что въ другихъ Ломбардскихъ церквахъ, подобная галлерея съ колонками отстоящими отъ стѣны, употреблена умѣренно и проходитъ лишь одинъ, много два раза на фасадѣ. Наполнить же весь фасадъ галлереями, закрывающими стѣну и окна, безъ всякой надобности совершенно нелѣпо.

Пизанскій соборъ начатъ въ 1063 г, послѣ знаменитой побѣды Пизанцевъ надъ Сарацинами, въ Палермской гавани. Половина добычи

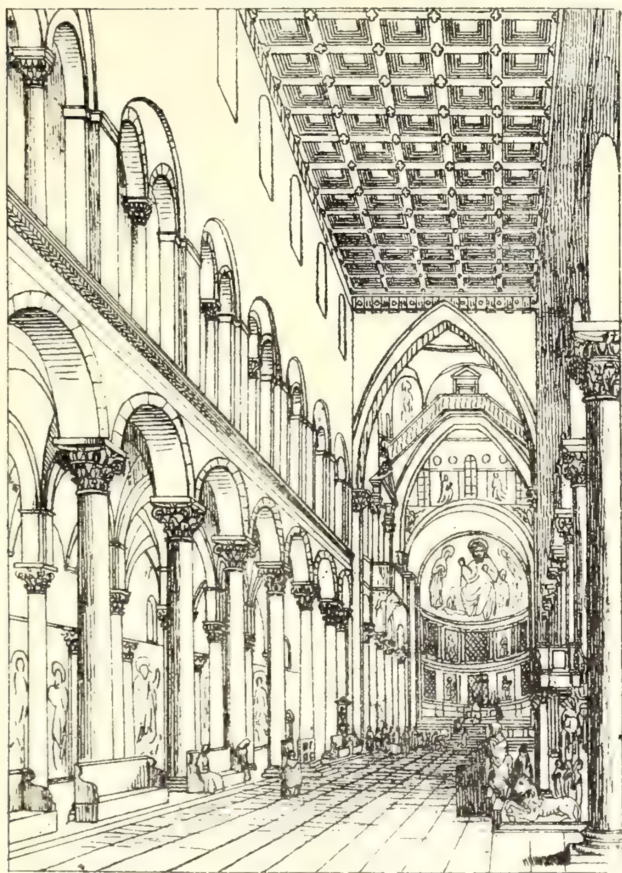
назначена была тогда, на возведеніе великолѣпной церкви. Слѣдственно она была дѣломъ не одной набожности, а вмѣстѣ національной гордости и славы. Архитекторами были Бускетто и потомъ Райнальдусъ, имя совершенно сѣверное. Если въ боковыхъ фасадахъ, аркатуры и детали ихъ еще латинскіе, если базилика, какъ большая часть древне христіанскихъ базиликъ, имѣетъ пять наосовъ, раздѣленныхъ колоннами, а не колоннами и столбами, попеременно, то все же планъ ея уже не похожъ на латинскій и представляетъ вполнѣ развитый трансептъ въ три наоса, куполъ надъ центральнымъ четвероугольникомъ и удлиненный хоръ, однимъ словомъ Романскій планъ. Замѣтно, однакоже, что строитель съ трудомъ заставилъ принять



Планъ Пизанскаго собора. (Duomo di Pisa.)

планъ своего трансепта съ большими крыльями. Нигдѣ, въ средней Италіи, въ то время, не было такихъ трансептовъ: необходимости въ нихъ для богослуженія не было и только вліяніе сѣвера Европы могло заставить Бускетто или Райнальдуса сдѣлать

подобной трансептъ въ Пизѣ. Но сдѣлавъ его, архитекторъ робко замаскировалъ его тѣмъ, что галлереи или хоры надъ малыми косами провелъ мостикомъ надъ отверстіемъ трансепта и потому, со стороны входа кажется что въ церкви вовсе нѣтъ трансепта. Надобно очень близко подойти къ центральному четвероугольнику, чтобы увидѣть пролеты вверху, направо и налѣво. Въ крыльяхъ его устроены два



Внутренность Пизанскаго собора.

апсида и въ каждомъ находится по престолу. Этимъ дано каждому крылу почти одинаковое значеніе съ хорами и восточнымъ апсидомъ. Замѣчательны тоже арки трифорія, совершенно Романскія по характеру, и стрѣльчатыя подпруженныя арки, поддерживающія куполъ.

Въ Пизѣ есть еще фасадъ одной церкви, похожій на только что описанный. Это такъ называемая церковь Св. Павла (in ripa d'Arno). Вообще фасадъ Пизанскаго собора имѣлъ огромное вліяніе на



Сан-Микеле въ Луккѣ.

множество церквей въ средней Италіи. Стоитъ упомянуть о Сан-Фредіано(x) и Сан-Сальвадоре въ Луккѣ, которой фасадъ мы здѣсь представляемъ, наконецъ о соборѣ Св. Мартина въ Луккѣ, чрезвычайно богатомъ скульптурными украшеніями и еще болѣе богатомъ и даже фантастичномъ фасадѣ собора въ Ареццо.

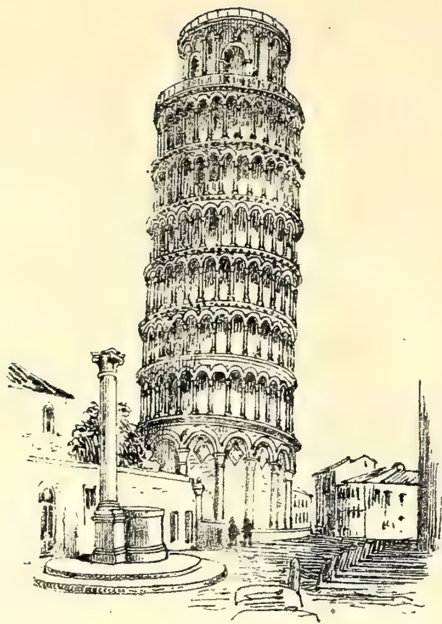
Въ Сан-Микеле, въ Луккѣ замѣчательна нелѣпость и неконструктивность мезонина съ двумя верхними галлереями, который вовсе ненуженъ для церкви и поднятъ только для украшенія фасада. Передъ соборомъ въ Пизѣ стоитъ баптистерій, основанный въ половинѣ XII вѣка, котораго нижній этажъ почти латинскій [или если его и назвать Романскимъ, то развѣ южно-Романскимъ] и построенный по чертежамъ архитектора

(x) Въ Сан-Фредіано верхнія двѣ галлереи уступили свое мѣсто мозаикѣ, расположенной тоже въ два этажа.

Diotti Сальви. Надъ нижнимъ этажемъ проходитъ сквозная галлерея полуциркульныхъ арокъ, надъ которыми однако являются уже готическіе фронтоны и шпили, а въ третьемъ этажѣ тоже полуциркульныя окна, но также съ стрѣльчатыми фронтонами и шпилями. Надъ всѣмъ возвышается грушевидный куполъ. Внутри, два этажа арокъ поддерживаютъ конусообразный куполъ. Только нижній этажъ и внутри и снаружи принадлежатъ первоначальному проекту, а послѣ смерти Diotti Сальви декорація верхнихъ частей измѣнена. (см. истор. латин. стиля листъ къ стр. 631.)

Всѣ круглыя постройки средней Италіи придерживаются или типа Пизанскаго или типа Флорентійскаго баптистеріумовъ (см. ист. лат. ст. стр. 630 и 631), но такъ какъ большая часть ихъ достроена или перестроена въ готическую эпоху, то мы и не будемъ излагать ихъ здѣсь.

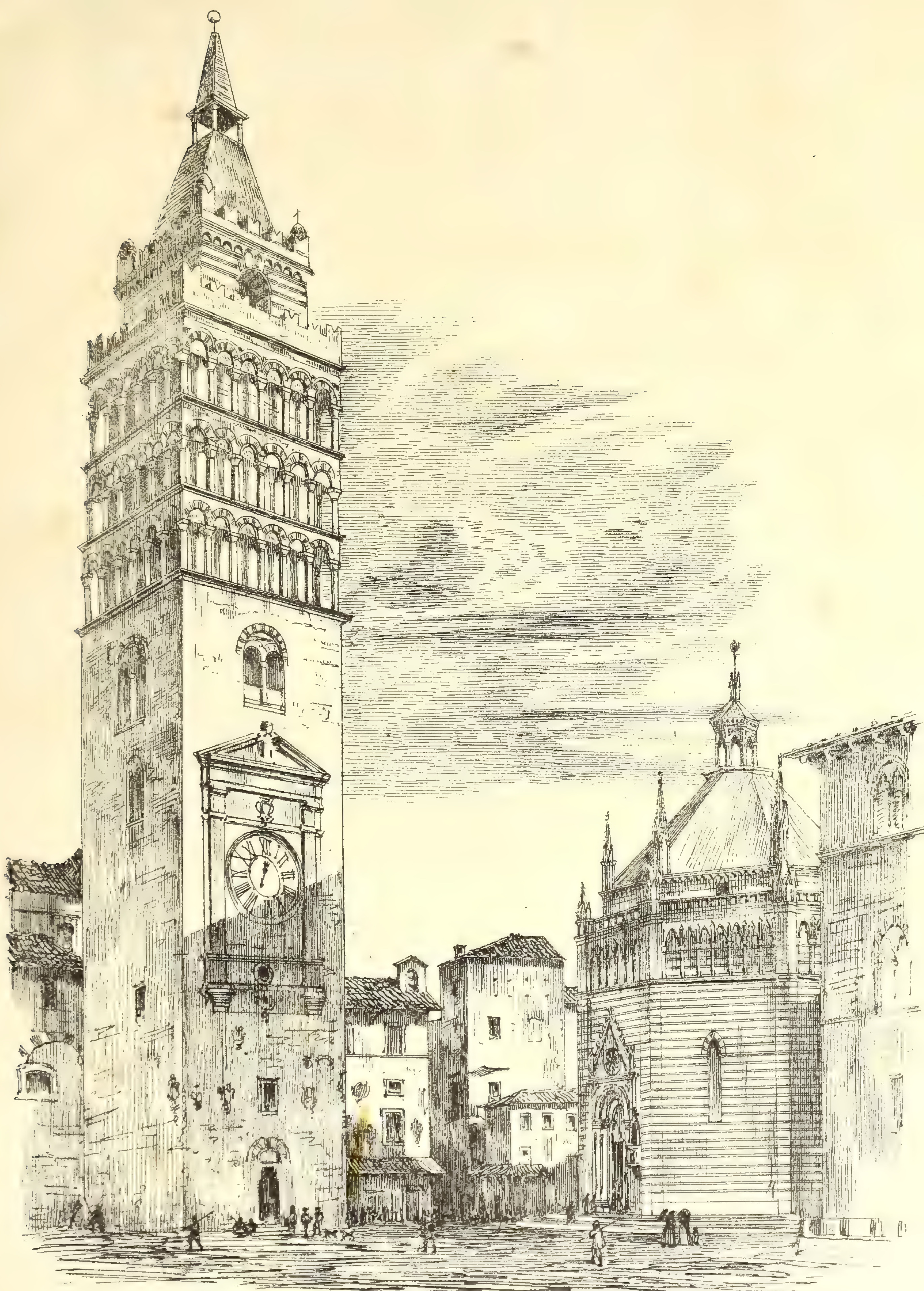
За восточнымъ фасадомъ Пизанскаго собора возвышается, поодаль отъ церкви, знаменитая Пизанская наклонившаяся башня



Пизанская падающая колокольня. Campanillo di Pisa.

начатая въ 1174 году, по рисункамъ <u>Бонанно</u> и одного германскаго художника, <u>Вильгельма</u> <u>Инспрукскаго</u>. Нижній этажъ ея убранъ арками, похожими на аркатуры нижняго этажа пизанскаго собора, а затѣмъ слѣдуютъ шесть сквозныхъ галлерей съ 208 колоннами, взятыми изъ античныхъ зданій, съ капителями похожими на коринѳскія и съ мраморными фустами различныхъ цвѣтовъ. Верхушка надстроена уже въ XIV столѣтіи.

Башня эта представляетъ исключеніе между остальными башнями и колокольнями средней Италіи, которыя почти всѣ четырехъугольны. Она довольно красива и эффектна, хотя и нѣсколько однообразна. Слава ея, большею частью, основана на ея наклонномъ положеніи. Вѣроятно основанія ея были плохо сложены и не разсчитаны на тяжесть, которая была впослѣдствіи нанесена. Мы видимъ что въ трехъ верхнихъ этажахъ галлерей архитекторъ началъ нѣсколько удлинять колонны съ опасной стороны, чтобы хоть сколько нибудь выпрямить башню;

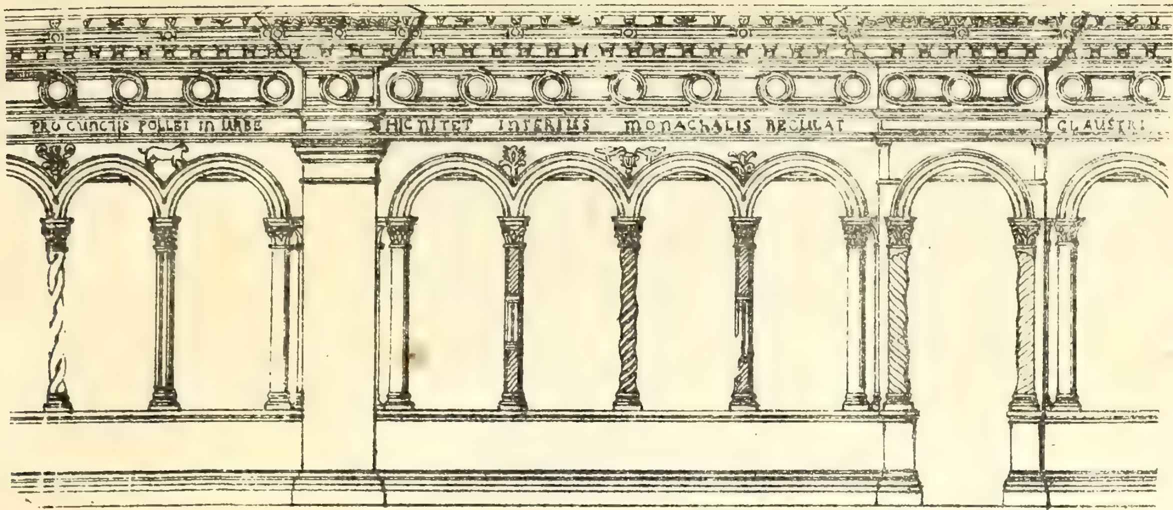


Колокольня и баптистерiумъ въ Пистойѣ.
Pistoia. Piazza del duomo.

наконецъ и въ верхнихъ массахъ опасной стороны нѣсколько легче нежели съ противуположной. Несмотря на сильное наклоненіе (почти въ 12 футъ) центръ тяжести еще остается внутри башни и потому она упасть не можетъ, если не поможетъ ей землятресеніе.

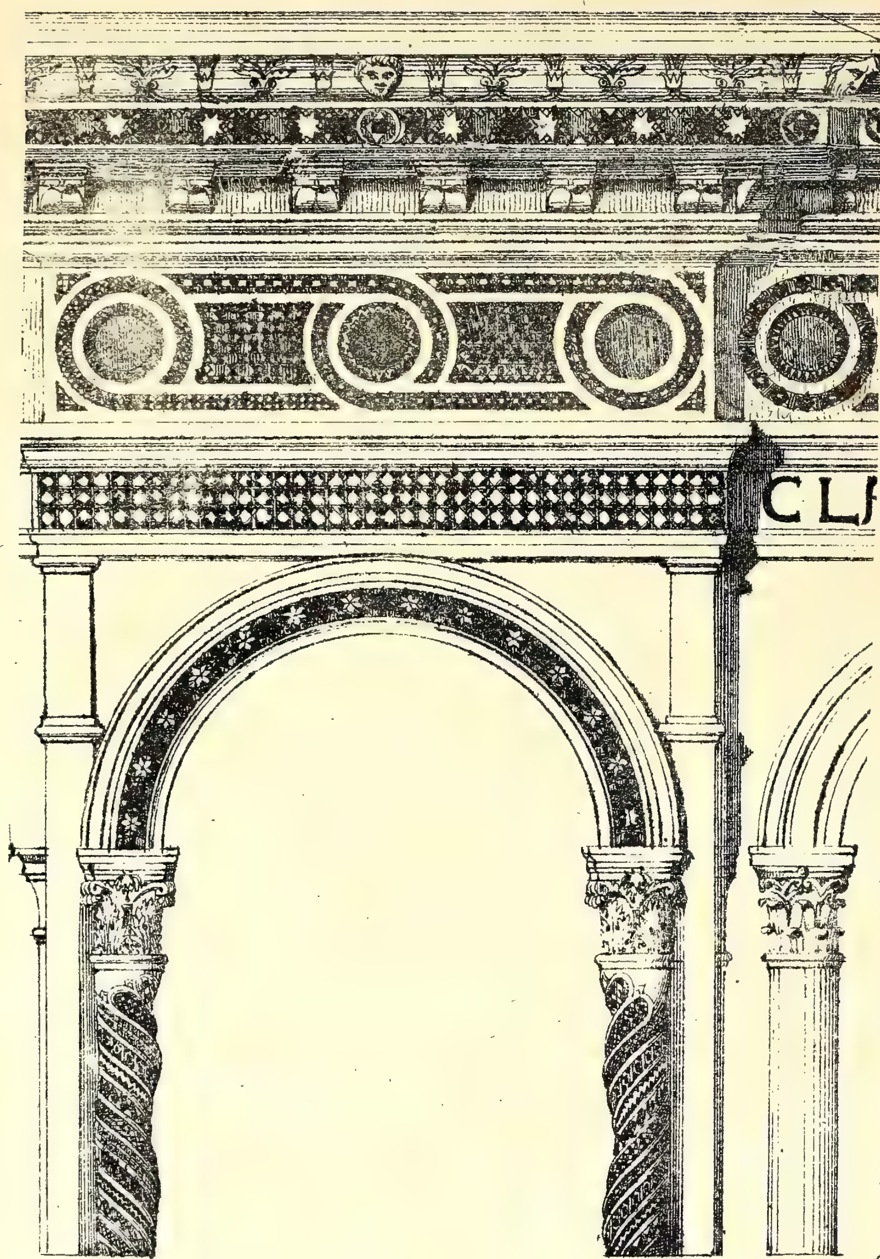
Пизанская башня не осталась безъ вліянія на колокольни средней Италіи и нѣкоторыя изъ нихъ, хотя и четвероугольныя, убраны вверху сквозными галлерейками. Для образчика мы помѣщаемъ здѣсь рисунокъ башни въ Пистойѣ, украшенной тремя рядами такихъ галлерей. Жаль только что шпиль этой башни некрасивъ и что самыя галлереи не конструктивны, потому что хотя колонны и отставлены отъ стѣны, но арки надъ ними глухія фальшивыя. Что могло заставить архитектора прибѣгнуть къ такой обдѣлкѣ — неизвѣстно.

Въ бывшихъ папскихъ областяхъ, во всю Романскую эпоху, воздвигались церкви чисто латинскаго стиля. Это и не могло быть иначе, такъ какъ во всѣхъ городахъ были развалины Римскихъ зданій, откуда можно было черпать полными руками и готовыя



Внутренняя отдѣлка клуатра Св. Павла за стѣнами, въ Римѣ. Opus alexandrinum переходн. эпохи.

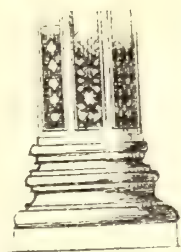
колонны и куски мрамора. Глаза привыкали къ постоянному соединенію самыхъ разнокалиберныхъ и разнохарактерныхъ формъ и не видѣли надобности въ замѣнѣ ихъ новымъ церковнымъ типомъ. Понятно, что вмѣсто архитекторовъ, могли здѣсь образоваться только мраморщики, которыхъ ремесломъ была выломка мрамора и выдѣлка изъ него кусковъ такой формы, какая требовалась. Мраморъ былъ здѣсь не средство, а цѣль и скоро начали изъ маленькихъ кусочковъ мрамора дѣлать родъ мозаики, похожей на опусъ Александринумъ (opus Alexandrinum), наслѣдство оставленное дряхлымъ и умирающимъ Римскимъ искусствомъ. Opus alexandrinum не требуетъ талантовъ и способностей. Не только



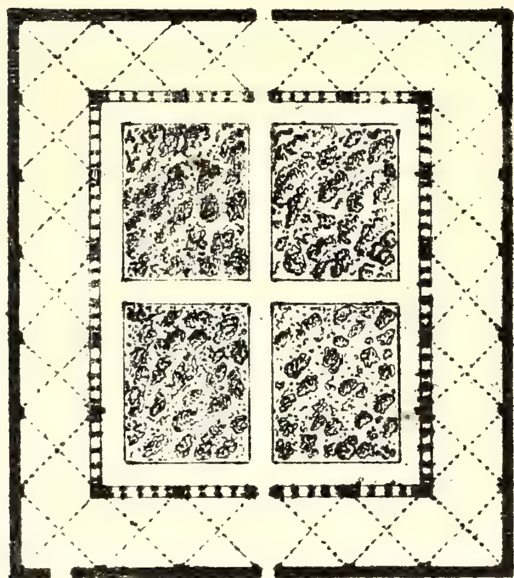
Отдѣлка клуатра Св. Павла за стѣнами, въ детальныхъ чертежахъ.

плохой художникъ или мраморщикъ, но даже простой монахъ, никогда незанимавшійся искусствомъ, можетъ изготовлять очень красивые образчики; это почти женская работа, стоящая на ряду съ вышиваньемъ бисеромъ или шерстями по канвѣ. Она состоитъ изъ трехъугольныхъ и четырехъ-угольныхъ кусочковъ разноцвѣтныхъ мраморовъ, расположенныхъ такъ что они образуютъ звѣздочки и различные узоры. Нельзя отрицать что подобные узоры, вставленные въ бѣлый мраморъ, очень свѣжи и красивы. Употребленныя съ умѣренностью и толкомъ дорожки opus alexandrinum обогащаютъ фризы антаблементовъ и фусты колоннъ, не покрывая ихъ сплошь и не дѣлая изъ нихъ персидскихъ матерій и ковровъ. Изготовителей

такихъ мозаикъ называютъ обыкновенно космiатами; хотя это названiе неправильно и могло только принадлежать двумъ лицамъ изъ семейства мраморщиковъ, занимавшагося этимъ дѣломъ. Уже раньше 1180 года, являются имена разныхъ мраморщиковъ Римлянъ на подобныхъ работахъ. Самыя замѣчательныя изъ этихъ работъ: портикъ собора въ Чивита Кастеллана, городкѣ къ сѣверу отъ Рима; амвонъ въ церкви S^ta^ Maria in Ara Coeli; клуатръ Св. Схоластики въ Субiако (Subiaco) маленькомъ городкѣ къ востоку отъ Рима, и въ самомъ Римѣ: клуатры въ монастырѣ Сан-Паоло за стѣнами (fuori le mura) въ монастырѣ Св. Сабины и въ Сан-Джованни Латерано. Всѣ эти клуатры похожи другъ на друга и раздѣлены столбами на нѣсколько звеньевъ съ маленькими полуциркульными арочками, опирающимися на круглыя восьмиугольныя или витыя колонки; то просто мраморныя, то выложенныя дорожками мозаики. Надъ всѣмъ проходитъ обыкновенно антабламанъ



Капитель и база одной изъ колоннъ клуатра Св. Павла.

съ большимъ карнизомъ и такой же величины фризомъ тоже украшеннымъ мозаикой. Мотивъ этой отдѣлки фриза напоминаетъ Византійскіе пріемы орнаментовъ, гдѣ вокругъ небольшого выпуклаго диска или круга изъ какого нибудь стариннаго драгоцѣннаго мрамора россо антико или верде антико [древняго краснаго или зеленаго] обвивается дорожка opus alexandrinum (Для лучшаго объясненія этого расположенія мы здѣсь прилагаемъ общее и детали киуатра Св. Павла за стѣнами.

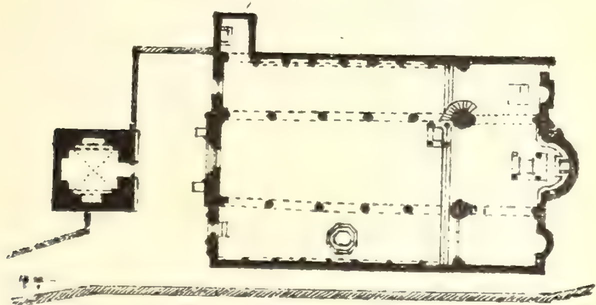


Планъ киуатра Св. Павла.

Кромѣ этихъ портиковъ и киуатровъ въ разныхъ Римскихъ церквахъ сохранились амвоны, каѳедры, канделябры и подсвѣчники, перегородки и проч. сдѣланные тѣми же козматами или ихъ учениками. Конечно, особенный стиль не могъ выработиться изъ подобныхъ произведеній и потому въ Римѣ, нигдѣ не видно ни одного уголка зданія, кромѣ колоколенъ, гдѣ бы встрѣтилось что нибудь новенькое чисто Романское не повторяю-

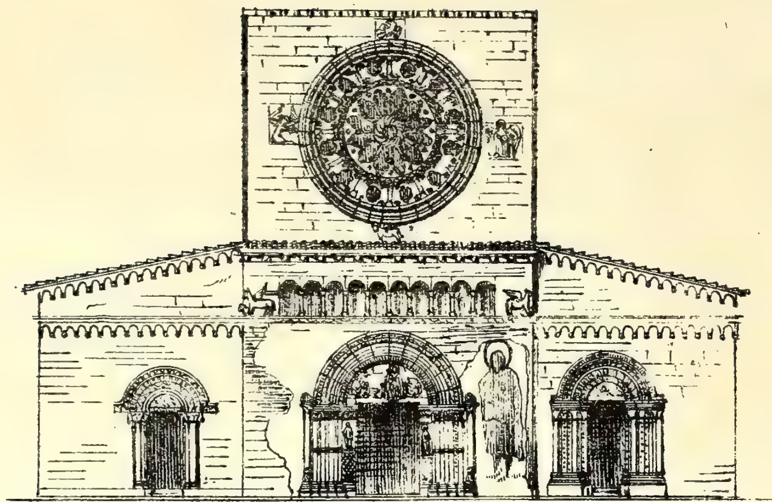
щее до утомленія прежнихъ латинскихъ мотивовъ.

О колокольняхъ Римскихъ мы уже говорили въ исторіи латинскаго искусства [см. стр. 613] и представили даже рисунокъ одной изъ нихъ. Въ ней есть уже нѣчто Романское, несмотря на то что детали арокъ или пролетовъ чисто латинскіе. Есть впрочемъ колокольни и съ арочнымъ карнизомъ въ всѣхъ этажахъ вмѣсто простаго карниза съ модильонами и даже такія, гдѣ и детали колонокъ и капителей, поддерживающихъ арочки совершенно Романскаго характера. Къ этому разряду принадлежала колокольня, находившаяся прежде на храмѣ Марса мстителя (Marte ultore) въ Римѣ и многія другія существующія.



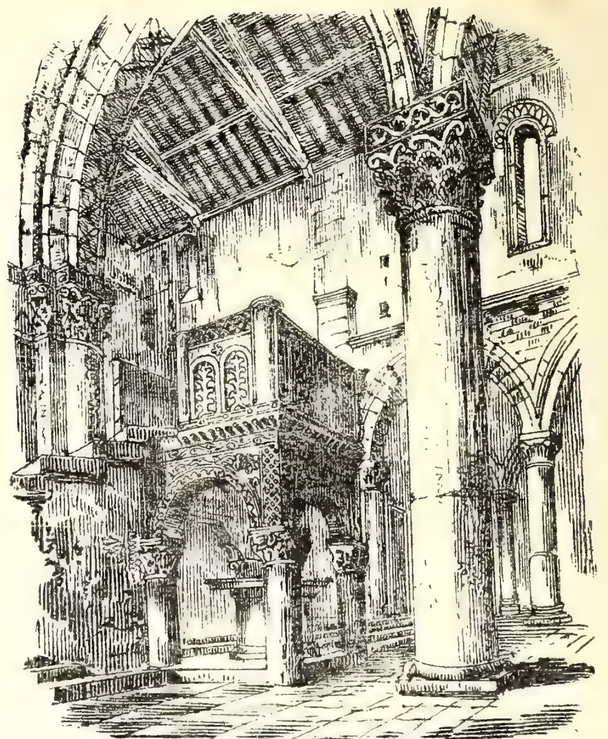
Планъ церкви Св. Маріи въ Тосканеллѣ.

Но къ сѣверу отъ Рима, недалеко отъ Витербо и Монтефіасконе, есть два города, гдѣ замѣтно сильное вліяніе Норманновъ и гдѣ архитектура нисколько не похожа на стиль Римскихъ церквей. Это Тосканелла и Корнето построенный на развалинахъ древняго Этрускаго



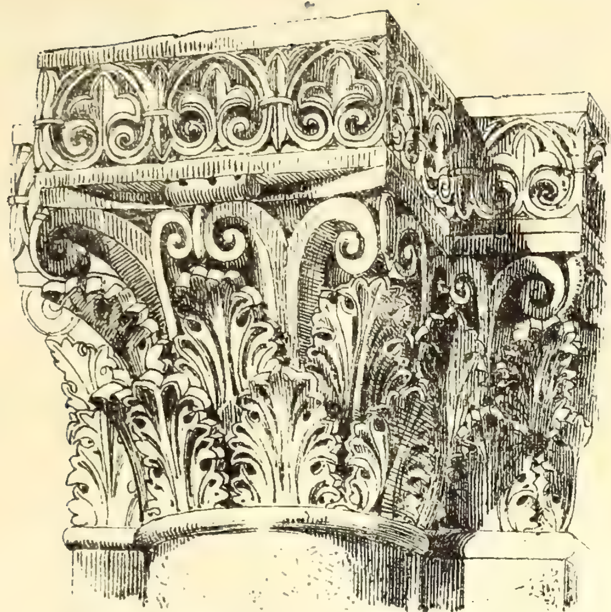
Церковь Св. Маріи въ Тосканеллѣ.

города Тарквиніи. Церковь Санта Марія въ Тосканеллѣ перестроена въ 1206 году и хотя имѣетъ форму древней базилики въ планѣ и общемъ расположеніи, но по деталямъ совершенно Романская. Самая замѣчательная часть ея — это фасадъ, очевидно не конченный и чрезвычайно странный. — Изъ чертежа видно, что средняя часть на цѣлый квадратъ [на всю ширину] выше боковыхъ частей и оканчивается вверху горизонтально. Въ этой верхней части помѣщено громадное круглое окно или роза, шириной почти равное главному порталу. Четыре символа евангелистовъ [барельефы] находятся съ четырехъ сторонъ этого окна. Подъ окномъ проходитъ карнизъ съ модильонами и подъ



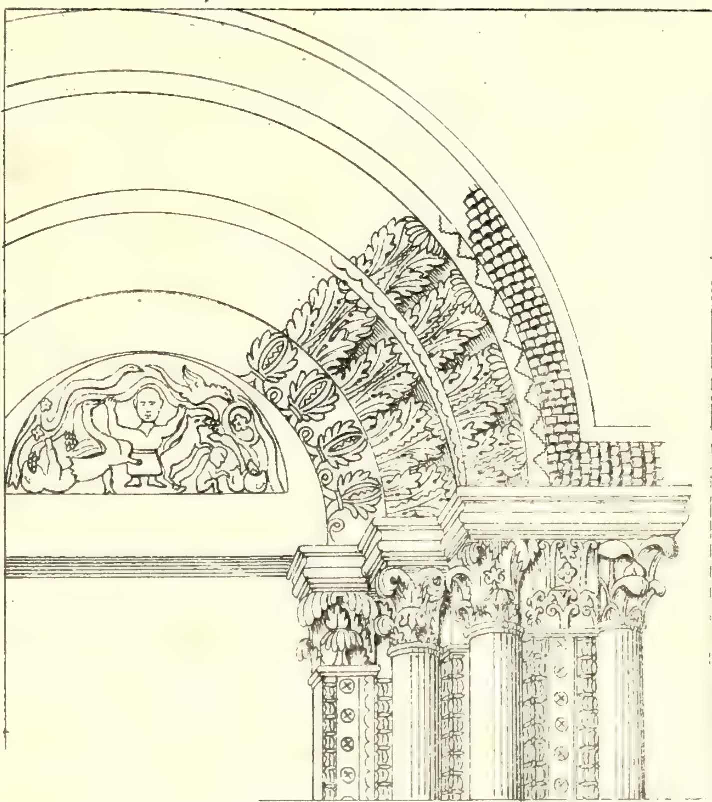
Видъ внутренности Св. Маріи въ Тосканеллѣ.

ними небольшая галлерейка въ десять арочекъ. Надъ галлерейкой протянутъ поясокъ, который надъ боковыми насами переходитъ въ арочный карнизъ. Наконецъ внизу находятся три части Романскихъ портала съ архивольтами



Подражаніе Коринѳской капители въ Св. Маріи в. Тосканелли.

арокъ, гдѣ между акантовыми листьями являются и зигзагъ и шахматы [полоски расположенныя въ шахматномъ порядкѣ. Весь фасадъ былъ прежде расписанъ и такъ какъ живопись эта пропала, то фасадъ кажется голымъ. Внутри толстыя колонны съ Романскими капителями поддерживаютъ Романскія же арки, а надъ ними стѣну съ окнами. Сводовъ нѣтъ и балки и стропила на виду, какъ во всѣхъ

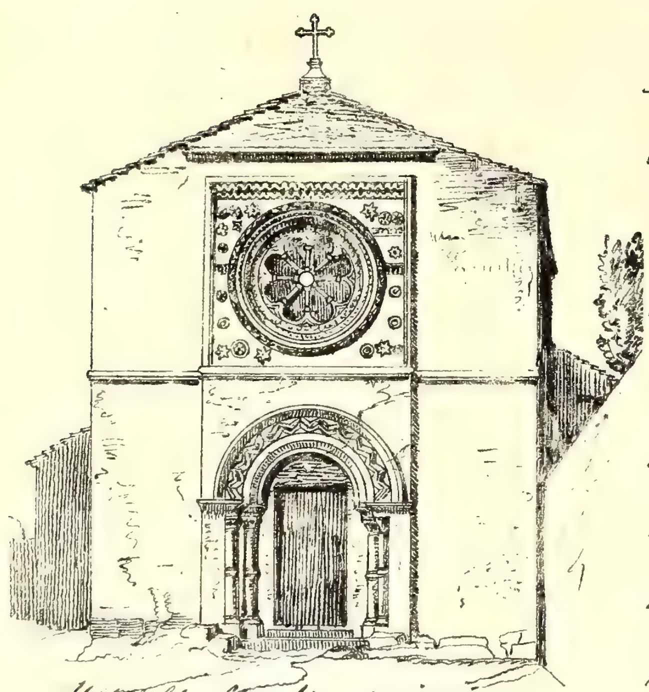


Детали главнаго портала церкви Св. Маріи въ Тосканелли.

латинскихъ церквахъ.

Другая церковь Сан-пьетро [соборъ тосканеллы] почти совершенно такой же формы, только оканчивается фронтономъ и богаче скульптурами, потому что все, что было исполнено живописью на первой церкви, выполнено въ барельефъ на второй, которая цѣлымъ столѣтіемъ новѣе первой.

Третья маленькая церковь Св. Аннунціаты въ Тосканеллѣ, хорошенькій образчикъ того же типа, но упрощеннаго.



Церковь Св. Аннунціаты.

Въ Корнето церкви совсѣмъ другаго типа. Тамъ фасадъ церкви Санта-Марія ди Кастелло представляетъ прямоугольную гладкую площадь и надъ тремя ея порталями помѣщено только окно съ двумя полуциркульными арками. За тѣмъ все остальное пусто и гладко. Внутри вмѣсто колоннъ, четвероугольные столбы держатъ арки и своды какъ боковыхъ, такъ и главнаго наоса.

Кромѣ этихъ церквей, есть и другія болѣе или менѣе приближающіяся къ тосканскому типу, болѣе или менѣе

богатыя барельефами. Таковы напримѣръ церковь Св. Петра въ Сполето и соборъ тамъ же; церковь Св. Фелиціана въ Фолиньо; соборъ въ Ассизи, котораго прежній фасадъ уцѣлѣлъ какимъ то чудомъ, тогда какъ всѣ другія части перестроены. Онъ имѣетъ три Романскихъ портала и надъ ними три круглыхъ окна.

Южная Италія представляетъ намъ опять таки совершенно другія формы, не похожія ни на ломбардскія, ни на тосканскія, ни на Римскія. Она во все предъидущее время жила совершенно другою жизнью, не принимая ни малѣйшаго участія, ни въ тревогахъ и стремленіи къ освобожденію ломбардскихъ городовъ, ни въ ихъ торговлѣ. Крестовые походы едва пробудили на нѣсколько минутъ все это южное народонаселеніе, спавшее непробуднымъ сномъ среди прекрасной природы, подъ вѣчнымъ голубымъ небомъ и въ очаровательнѣйшемъ изъ всѣхъ климатовъ земнаго шара. Свѣжей молодой германской крови не пребывалось ни капли къ этой изнѣ-

женскому народонаселенію и въ немъ не было ни той энергіи, ни той упругости, которыми отличались жители Ломбардскихъ городовъ.

Вплоть до XI вѣка находились эти страны, то подъ властью Византійскихъ губернаторовъ, то подъ игомъ Норманновъ, нѣмцевъ и французовъ. Одни отнимали ихъ у другихъ и народонаселеніе оставалось совершенно безучастнымъ ко всѣмъ этимъ спорамъ и переходило безропотно изъ рукъ въ руки, не показывая ни малѣйшаго желанія освободиться изъ подъ чужеземной власти и жить собственною жизнію.

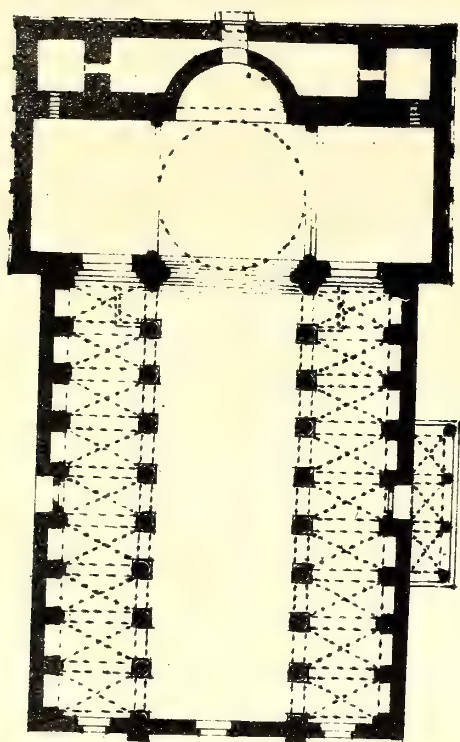
Казалось бы здѣсь слѣдовало ждать также и въ искусствѣ, Византійскаго, Норманскаго и т. д. вліянія, но ничего не бывало. Народонаселеніе было на столько же безучастно къ чужеземному искусству какъ и къ правителямъ. Византійскія центральныя купольныя постройки здѣсь не привились и повсюду мы находимъ прежнюю западную форму базилики. Арабское вліяніе тоже было ничтожно и ограничивается только нѣсколькими арками въ видѣ подковы (въ Абруццахъ) однимъ фризомъ съ арабской

надписью въ церкви Св. Николая въ Бари и нѣсколькими арабскими мотивами орнаментовъ въ медальонахъ бронзовой двери въ Канозѣ.

Мавро-Норманно-Византійское искусство выработавшееся въ Сициліи, которому мы посвятили особую главу въ исторіи Византійскаго искусства, осталось здѣсь также безъ всякаго вліянія. Богатая школа мозаичистовъ изготовившихъ мозаики Монреале и Капеллы Палатины /Capella reale/ вѣроятно не нашли здѣсь никакого занятія, потому что нигдѣ не осталось никакихъ слѣдовъ мозаики.

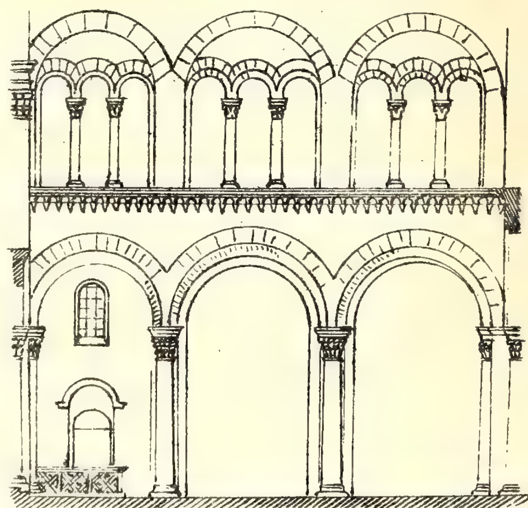
Германское вліяніе тоже не было сильно. Зданія, выстроенныя при Императорѣ Фридрихѣ II, въ бытность его въ южной Италіи, ничѣмъ не отличаются отъ прежнихъ латинскихъ построекъ въ той же мѣстности. Даже его надгробный памятникъ, въ Палермскомъ соборѣ, состоитъ изъ древняго [или по крайней мѣрѣ съ древней профилировкой] мраморнаго саркофага, окруженнаго колоннами, несущими крышку, совершенно античныхъ формъ. Наконецъ и въ готическую эпоху при

Карломъ Анжуйскомъ, правда были построены французскими рабочими кое какие укрѣпленные замки, но этимъ все французское влiянiе и ограничилось.-



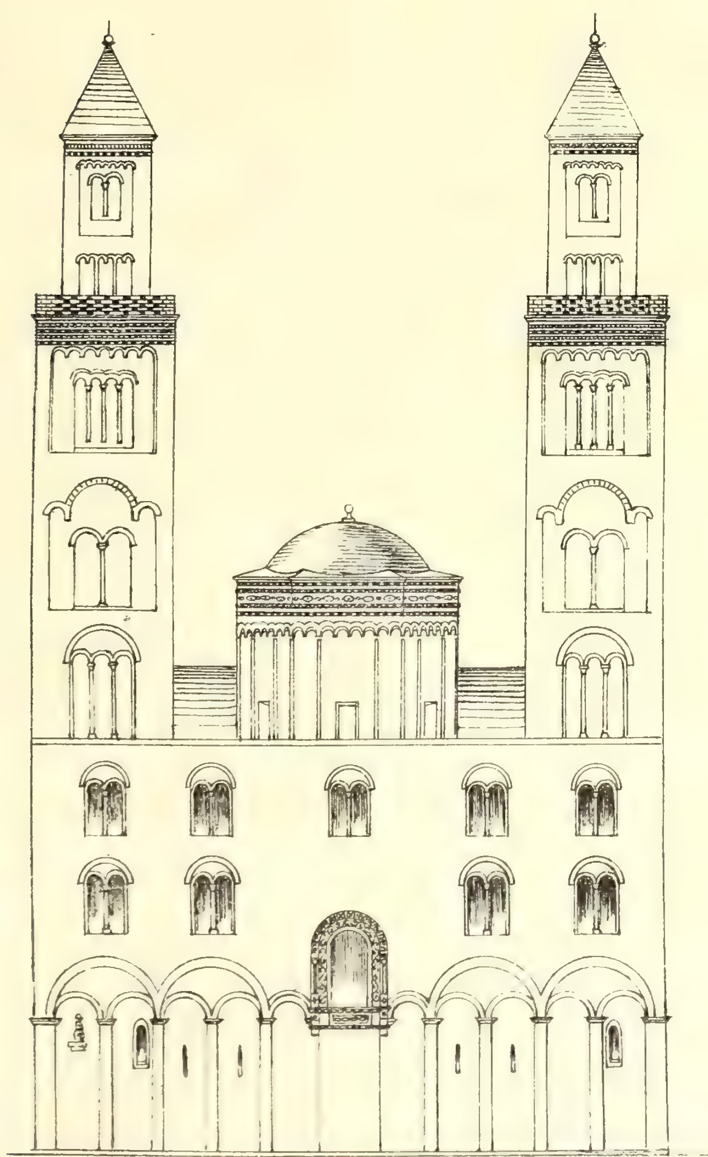
Планъ собора въ Бари.

Самые интересные архитектурные памятники южной Италии находятся въ восточной ея части на берегахъ Адрiатики, въ такъ называемой terra di Bari. Это соборъ города Бари и церковь во имя Св. Николая Чудотворца, гдѣ почiютъ и мощи этого угодника Божiя, привезенныя въ 1807г. Барiйскими купцами изъ Миры Ликiйской. Обѣ церкви вѣрные типу латинской базилики, съ балками и открытой конструкцiей крыши, но центральный четвероугольникъ покрытъ куполомъ, въ которомъ видно нѣкоторое влiянiе Византiи, а надъ малыми наосами, покрытыми сводами же устроены эмпоры



Разрѣзъ церкви Св. Николая въ Бари.

и отверстія ихъ образуютъ настоящій трифоріумъ /три арки/ въ каждомъ звенѣ. Полукруглый апсидъ не выступаетъ наружу, а сзади его проходитъ еще стѣна, на крайнихъ углахъ которой, поднимаются двѣ высокія башни. Мы находимъ здѣсь такимъ образомъ Романскій планъ, вывороченный кверху ногами. Вмѣсто того чтобы находиться на западномъ фасадѣ, башни находятся на восточномъ и рядомъ съ ними возвышается куполъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ зданіе все увеличивается въ высотѣ. Уже самый трансептъ выше главнаго наоса, куполъ выше трансепта и наконецъ все завершается огромными башнями. Этотъ принципъ, по которому самое большое вниманіе обращено на восточный



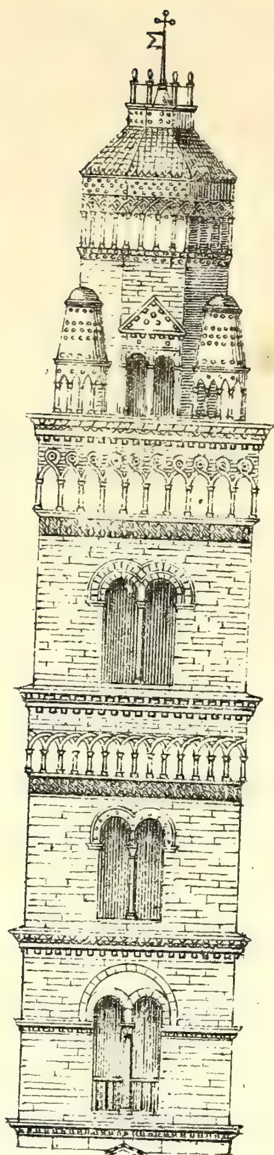
Фасадъ съ восточной стороны
собора въ Бари.

конецъ зданія отражается и въ орнаментаціи его. Такъ западный фасадъ, со стороны входа, довольно пустъ и незначителенъ; уже боковые фасады малыхъ наосовъ нѣсколько интереснѣе съ красивой галлерейкой подъ карнизомъ. Крылья трансепта еще значительнѣе и наконецъ самую важную декорацію представляетъ восточный фасадъ въ которомъ хотя и нѣтъ портала; но за исключеніемъ собора, всѣ церкви этого типа непремѣнно имѣютъ большое окно съ двумя или четырмя колоннами, поддерживаемыми слонами, львами или другими животными.

Соборъ начатъ былъ еще въ 1034 году, а башни его построены при Робертѣ Гискардѣ, въ 1071 г. Церковь Св. Николая начата послѣ привезенія мощей въ 1087, а кончена только въ первое десятилѣтіе XII вѣка.

Большая часть церквей Апуліи похожи на двѣ нами описанныя. Таковы соборы въ Битонто, Санта-Марія Ассунта въ Рuво, соборъ въ Альтамурѣ и другія. Соборъ въ Битонто имѣетъ, впрочемъ, фасадъ, болѣе красивый нежели въ церквахъ города Бари. Надъ порталомъ, украшеннымъ скульптурою

помѣщены два окна съ полуциркуль-
ными парными арками и сверху
еще большая роза или круглое окно.
На западномъ берегу видно больше
вліянія Сицилійскаго [полунорман-
скаго, полу-мавританскаго стиля.]
Нѣкоторые торговые города, какъ
напримѣръ Амальфи, процвѣтавшіе
въ началѣ Романскаго періода
и установившіе у себя республикан-
ское правленіе, въ зданіяхъ того
времени, невольно слѣдовали Си-
цилійскому стилю. Сосѣдніе при-
морскіе города тоже старались
подражать ему и потому неуди-
вительно, что и въ Гаэтѣ мы на-
ходимъ красивую башню Сицилій-
ской архитектуры, хотя и съ нѣ-
которымъ сѣвернымъ оттѣнкомъ.
Въ Казертѣ старой (caserta vecchia)
находимъ мы въ соборѣ окна съ арками
въ видѣ подковы (чисто Мавританскій
мотивъ) и башню похожую на Гаэт-
скую. Въ Амальфи видимъ мы
тотъ же стиль въ башняхъ, и въ цер-
кви Св. Евстахія. Но всего интереснѣе
зданія Равелло, города, находящагося
близъ Амальфи, на такихъ высотахъ
къ которымъ доступъ очень труденъ.
Онъ тоже принималъ участіе въ


Колокольня въ Гаетѣ.

торговлѣ Амальфи и добылъ себѣ такія богатства, которыя помогли ему красиво обстроиться. Всѣ церкви этого городка похожи отдѣлкой на Сицилійскія, но всего замѣчательнѣе дворецъ Руффоло, огромное зданіе съ башнями, крытыми ходами, дворами и т. п. въ которыхъ главное украшеніе стѣнъ состоитъ изъ галлерей съ перекрещивающимися арками, въ родѣ тѣхъ, которыя обходятъ подъ карнизами верхнихъ этажей Гаетской башни. Дворецъ Руффоло могъ быть выстроенъ не раньше первыхъ годовъ XIII столѣтія, слѣдственно въ концѣ переходной эпохи.

Сдѣлавъ обзоръ всѣхъ особенностей Романскаго стиля въ Италіи, мы перейдемъ къ живописи и скульптурѣ Романской эпохи, на сѣверѣ Европы.

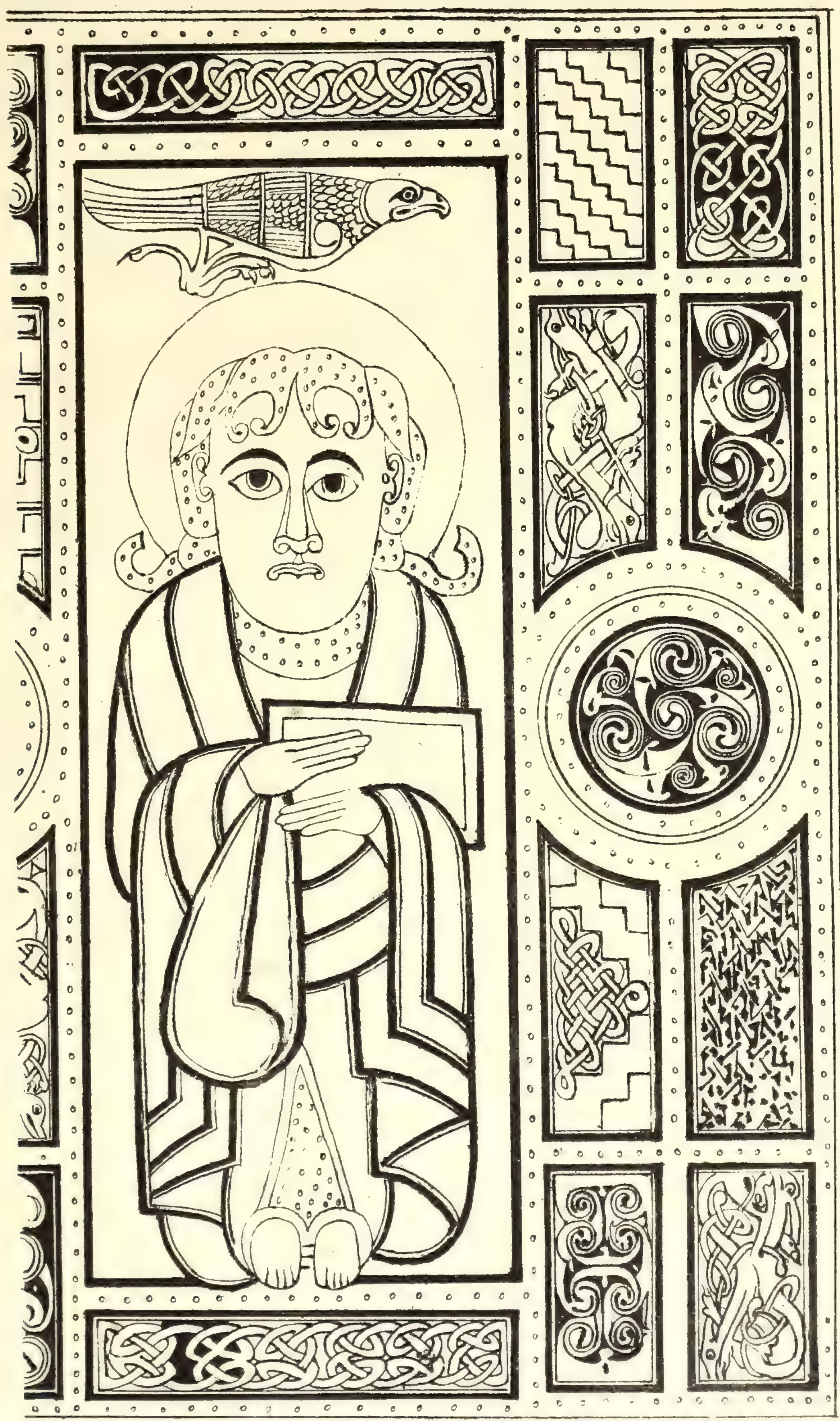
Живопись и скульптура на сѣверѣ Европы.

Въ то самое время когда въ эпоху латинскаго стиля изготовлялись при монастыряхъ и при дворѣ Императора Карла Великаго тѣ велико

мьпныя четвероевангелія и часословы, въ миніатюрахъ которыхъ отражается чистый латинскій стиль, настоящее позднее древне-христіанское искусство съ примѣсью Византійскаго, въ то самое время, въ одномъ изъ уголковъ Европы, именно въ Ирландіи, среди остатковъ Кельтійскаго племени, выступаетъ наружу впервые Романскій элементъ въ искусствѣ. Этотъ элементъ, загнанный и забитый, былъ однакоже на столько живучъ, что при первой возможности, начинаетъ заявлять себя сначала въ миніатюрной живописи, потомъ въ концѣ X и началѣ XI вѣка въ архитектурѣ и скоро потомъ и въ скульптурѣ и народной поэзіи. Такъ и въ нашемъ народѣ есть свой художественный элементъ, которому на первыхъ порахъ, съ IX вѣка, навязали чужія Византійскія формы искусства и въ архитектурѣ и въ живописи. Потомъ съ съ XV вѣка Византійскій элементъ начинаетъ вытѣсняться западнымъ, который наконецъ и восторжествовалъ при Петрѣ I. Но тѣмъ не менѣе этотъ народный

Русскій художественный элементъ ще-
таится въ народѣ и ищетъ проя-
вленія въ деревенскихъ постройкахъ
въ орнаментаціи деревенской утвари,
въ узорахъ полотенецъ и рубахъ;
въ украшеніяхъ барокъ и судовъ
и въ упряжи: дугахъ и сбруѣ. Если
бы обстоятельства были для него
благопріятны, то не можетъ быть
сомнѣнія что уже съ XI вѣка онъ
бы замѣнилъ Византійскія фор-
мы въ искусствѣ своими собствен-
ными и самая народная жизнь
и литература были бы можетъ
быть совершенно другія. Но забы-
тый и загнанный, онъ заглохъ, и
мы должны торопиться занести
въ страницы исторіи искусства
его послѣднія формы. Не таковъ
былъ Романскій элементъ и не
такова его исторія. Онъ проложи
себѣ дорогу, выступилъ на свѣтъ
Божій и подчинилъ себѣ все. Дол-
жно признаться, впрочемъ, что
и обстоятельства были для
него благопріятнѣе, нежели въ
Россіи, для нашего народнаго эле-
мента. Краткій историческій
очеркъ въ началѣ лекціи о Роман-
скомъ искусствѣ не можетъ конечно

представить полной и удовлетворительной картины всѣхъ причинъ такого переворота въ искусствѣ и народной жизни. Для

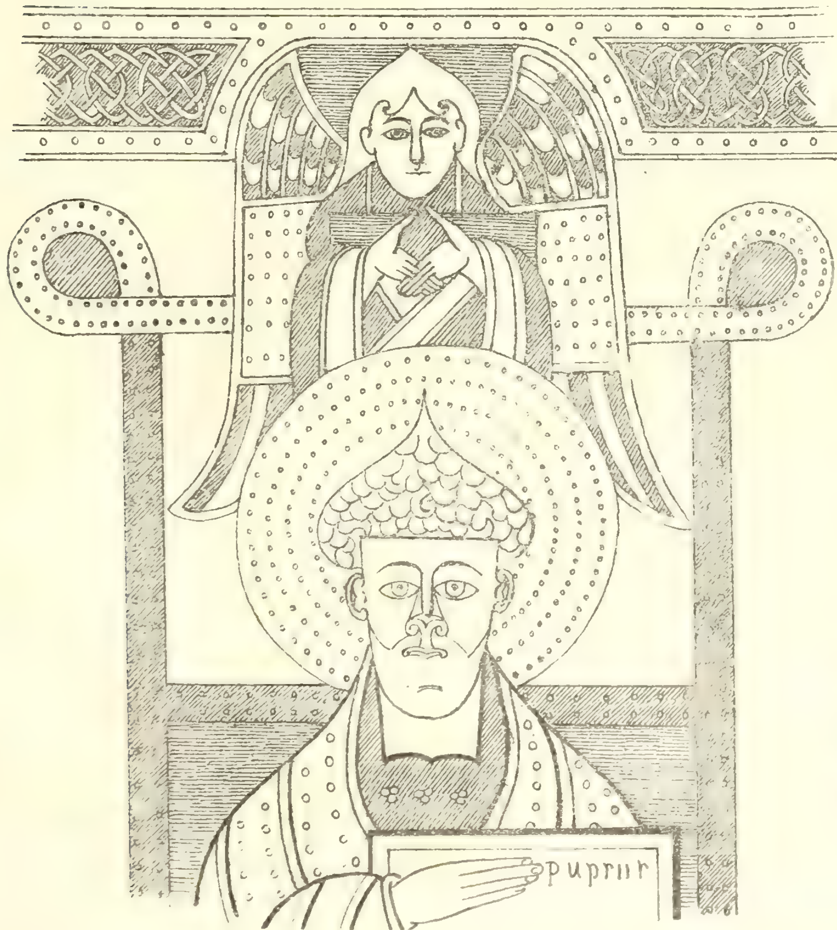


Изображеніе св. Евангелиста Іоанна изъ Ирландской рукописи Сен-Галленскаго монастыря, въ Швейцаріи.

этого надобно глубже изучать исторію средневѣковой эпохи. Мы можемъ только заявить голый фактъ, что Романскій элементъ впервые проложилъ себѣ дорогу въ живописи среди Кельтійскаго населенія Ирландіи и что безъ сомнѣнія, онъ уже таился и въ другихъ мѣстностяхъ западной Европы, проявляясь въ орнаментаціи оружія, домашней утвари и т. п. предметовъ. Даже и въ рукописяхъ Лонгобардскихъ и Меровингскихъ мѣстами проявляется чистый Романскій элементъ въ сочетаніяхъ красокъ и формахъ инициалей.

Ирландскія рукописи (разумѣется съ Латинскимъ текстомъ) изготовлялись, какъ и вездѣ въ монастыряхъ, которые въ Ирландіи были особенно многочисленны и богаты, какъ средствами, такъ и числомъ монашествующихъ. Отсюда тотъ же характеръ миніатюръ перешелъ и въ Англо-Саксонскія рукописи; а изъ Англіи распространился и по всей Европѣ. Въ Инициаляхъ, это нѣчто столь прелестное, что трудно найти подобныя въ какую нибудь другую эпоху. Это все больше рисунки перомъ разными красками различныхъ узоровъ завитковъ, крестовъ и круговъ, сдѣланные такъ мастерски такою

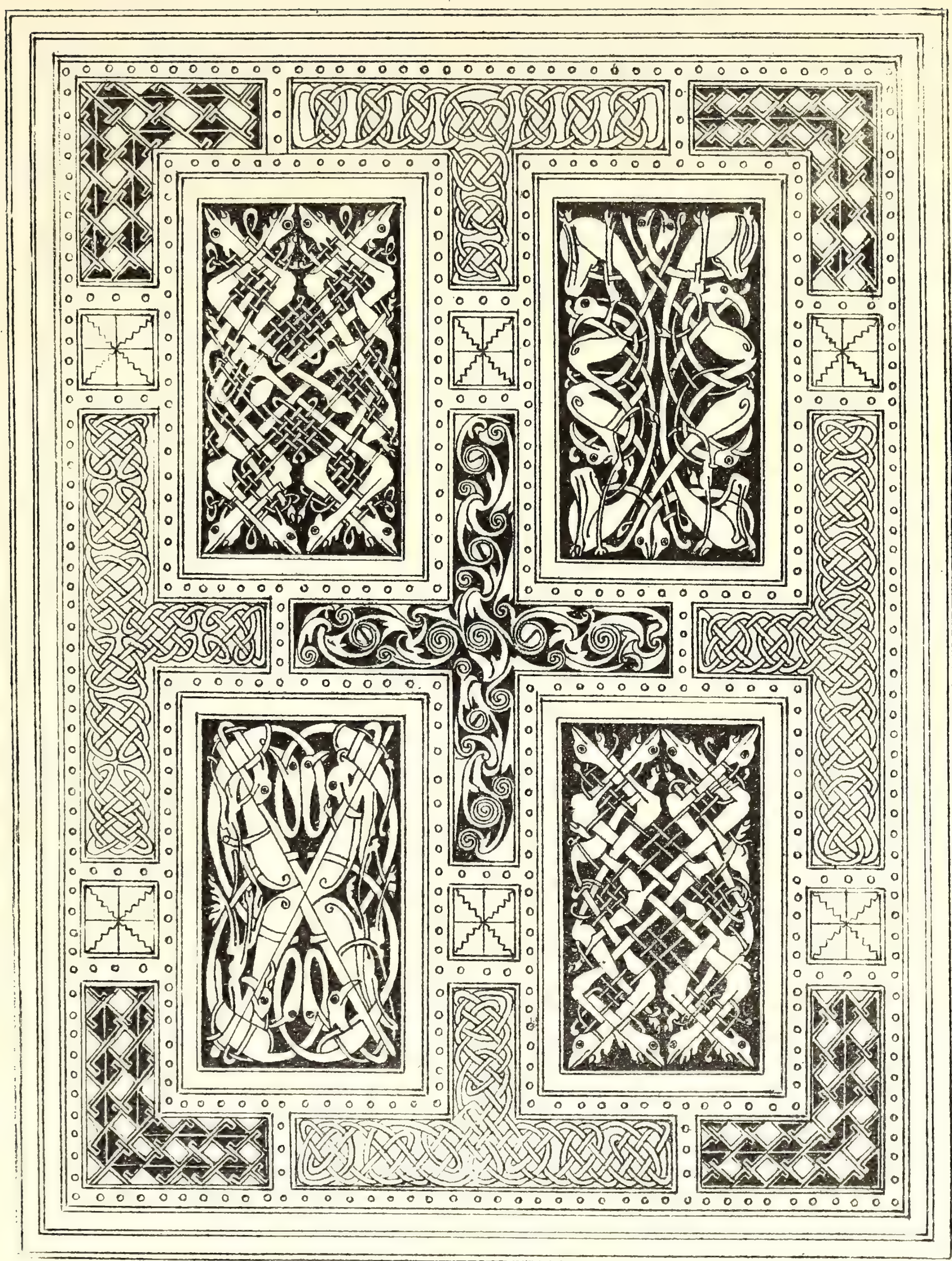
смѣлою и вѣрною рукою что глядя на нихъ чувствуешь невольное удивленіе. Иныя кривыя линіи такъ ловко и красиво изогнуты и потомъ такъ хитро переплетаются другъ съ другомъ, не переходя однако же въ математическія, циркулемъ начерченныя фигуры, что кромѣ огромнаго навыка, нужно предположить въ исполнителяхъ большой художническій талантъ. Помимо рисунка, достойна особеннаго вниманія и гармонія красокъ. Ни въ какомъ другомъ искусствѣ не видимъ мы такого ловкаго и красиваго сочетанія цвѣтовъ,


Верхняя часть изображенія Св. Матѳея и его Ангела, въ Ирландской рукописи Сенъ-Галленскаго монаст.

какъ въ этихъ Ирландскихъ Инициалахъ. Надобно ихъ видѣть, чтобы имѣть понятіе о эффектѣ ими производимомъ.

Ирландскія миніатюры, изображающія фигуры Евангелистовъ, отличаются отъ современныхъ имъ Каролингскихъ, не только

грубостью рисунка и незнаніемъ живой природы, сколько направленіемъ. Если взять для сравненія фигуру Евангелиста Матфея, представленную нами на стран. 650 Ист. лат. ст. то разница то разница бросится въ глаза. Въ латинской миніатюрѣ мы видимъ еще довольно порядочныя пропорціи тѣла и даже не дурно нарисованныя оконечности; въ Ирландской, рисунокъ хуже и кромѣ того есть еще черты варварства не объяснимаго, передающія фигуру въ видѣ орнамента. Такъ напримѣръ ротъ принимаетъ форму завитка съ уголкомъ по среди, заостреннымъ внизъ, ухо видъ Готической буквы 𝔅 носъ разрисованъ разными параллельными чертами; волосы на головѣ имѣютъ форму парика съ волнообразными, чрезвычайно правильными буклями или спадаютъ кудрями, въ видѣ каллиграфическихъ росчерковъ. Наконецъ вмѣсто одежды видимъ мы такія же линіи, какъ и въ Инициалахъ. Очевидно миніатюристъ дѣлалъ это съ намѣреніемъ, часто и въ краскахъ не смѣя подражать натурѣ. Такъ на распятіи,



Листъ съ цвѣтными орнаментами изъ Ирландской рукописи Сен-Галленскаго монастыря, въ Швейцаріи

изображенномъ въ одномъ четвероеван-гелiи Сен-Галленскаго монастыря, руки спасителя сдѣланы красными а ноги синими. Причину такаго

„направленія" говоритъ Германскій Ис-
„торикъ Шнаазе,(*) должно искать въ
„самомъ характерѣ этого сѣвернаго
„народа. Эти загадочныя перепле-
„тенія, эти фигуры животныхъ ко-
„торыя выходятъ изъ росчерковъ пе-
„ра и изъ линій, находятся въ близ-
„комъ соотношеніи съ тою наклонно-
„стью къ загадочному и фантасти-
„ному которая находится въ сѣвер-
„ной древней сагѣ съ тѣми фанта-
„стичными животными которыя
„и въ ней играютъ важную роль.
„Любовь къ симметріи находится
„уже въ подстрочіяхъ и рифмахъ скан-
„динавской поэзіи и въ тріадахъ Кель-
„тійскихъ язычниковъ. Мы видимъ
„изъ этого, что каллиграфъ употреб-
„лялъ на украшеніе Священныхъ
„книгъ и даже ликовъ Евангелистовъ
только тѣ правила красоты, кото-
рыя онъ зналъ. Мы узнаемъ то
направленіе вкуса, для котораго
пластичное значеніе человѣческа-
го тѣла не существуетъ, который
ищетъ однихъ отвлеченныхъ отно-
шеній и такимъ образомъ подчиняетъ
архитектурному закону симметріи

(*) C. Schnaase. Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Düsseldorf. 1850. 8°. B. IV стр. 460.

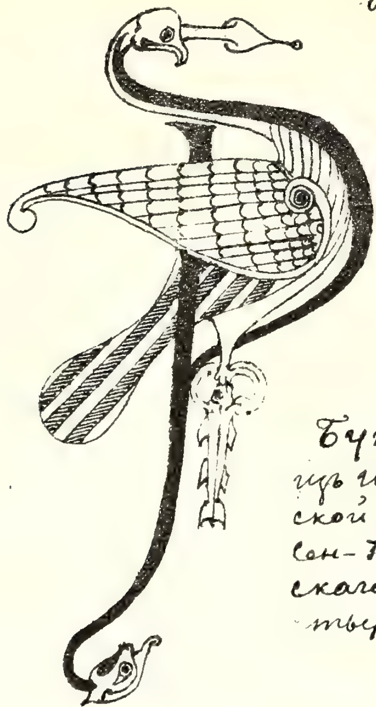
и общимъ соображеніямъ всѣ отдѣльныя явленія.

Съ VII вѣка начинаютъ монахи Ирландскихъ монастырей путешествовать ко Святымъ мѣстамъ и въ разныя страны материка. Всеобщая распущенность католическаго духовенства и небреженіе пастевы часто вынуждали Ирландцевъ являться миссіонерами и проповѣдниками небесной кары, а строгость ихъ жизни и чистота нравовъ снискивали имъ уваженіе, какъ знатныхъ, такъ и низшихъ классовъ народа. Многіе изъ нихъ были впослѣдствіи канонизированы т. е. признаны святыми, какъ напримѣръ Св. Галлусъ, Св. Килліанъ и друг. Нѣкоторые изъ нихъ основывали монастыри въ Галліи, въ Италіи и Германіи, куда прибывало много монаховъ изъ Шотландіи, Англіи и Ирландіи и которые были извѣстны подъ именемъ Шотландскихъ



Заглавная буква P, изъ Ирландской рукописи Сен-Галленскаго монастыря.

ими Ирландскихъ монастырей. Монахи эти были гораздо образованные и искусные во всѣхъ ремеслахъ и художествахъ, нежели Итальянскіе или Французскіе. Ихъ старались удержать въ мона стыряхъ материка, въ качествѣ учителей пѣнія и музыки или каллиграфіи, которою они особенно славились. Этимъ отчасти объясняется то обстоятельство, что характеръ и типы Ирландскихъ миніатюръ скоро привились и въ остальной Европѣ. Но при этомъ Нѣмецкіе или Французскіе каллиграфы ограничивались подражаніемъ одной Ирландской орнаментаціи. Нигдѣ не видно, чтобы они пытались рисовать фигуры въ видѣ орнамента, какъ это дѣлалось въ Ирландіи. Даже и сами Ирландскіе монахи, основавшись въ какомъ нибудь Европейскомъ монастырѣ, скоро бросали свою прежнюю манеру. Это можно объяснить — только нѣкоторымъ



Буква P. изъ Ирландской рукописи Сен-Галленскаго мона-стыря.

пониманіемъ красоты формъ человѣческаго тѣла и ихъ значенія, оставшимся въ наслѣдство Западной

Европѣ отъ древне-христіанскаго ис-
кусства. Болѣе развитой вкусъ западныхъ
народовъ не могъ терпѣть Ирландскаго
добровольнаго искаженія человѣческой
формы.

И такъ, уже въ концѣ Латинской
эпохи видимъ мы рядомъ съ Каролинг-
скими миніатюрами, наслѣдовавши-
ми преданія древне-христіанскаго
искусства, и чисто Ирландскія иниці-
алы и орнаменты, проникнутые Ро-
манскимъ элементомъ. Въ нихъ тоже
замѣтно было нѣкоторое подражаніе
формамъ древне-Византійскаго и древне
христіанскаго искусства, въ особенно-
сти въ фигурахъ, но гораздо менѣе
неловки въ латинскихъ и въ соединеніи
со многими особенностями, при-
дававшими имъ совершенно другой
характеръ.

Мы здѣсь прилагаемъ образчики
Ирландскихъ миніатюръ изъ одного
четвероевангелія, хранящагося въ Сен-
Галленскомъ монастырѣ, въ Швей-
царіи и принадлежащаго концу VIII
или IX. вѣка; Монастырь пріобрѣлъ
его въ 967 году. Евангеліе это, во мно-
гихъ отношеніяхъ разнящееся отъ
текста Вульгаты или принятаго
Католическаго церковнаго текста, раздѣлено

на уроки и потомъ на стихи. Такимъ образомъ Евангеліе Матфея раздѣлено на 7. уроковъ, Марка на 3, Луки на 5, и Іоанна на 6 уроковъ. Каждый урокъ начинается большой раскрашенной заглавной буквой или иниціалей. Латинскій текстъ четвероевангелія полонъ пропусковъ и ошибокъ противъ правописанія; миніатюры его украшающія представляютъ четырехъ Евангелистовъ, (изъ которыхъ мы прилагаемъ здѣсь изображеніе Св. Іоанна см. стр. 241 и голову Евангелиста Матфея съ находящимся на верху ангеломъ) одного распятія и одного страшнаго суда. Св. Евангелистъ Іоаннъ – одѣтъ въ тунику темно-голубую съ красной каймой. Верхняя накидная одежда-лиловая съ желтой каёмочкой. Волосы желтые съ красными крапинами. Еще оригинальнѣе представленъ Евангелистъ Матфей. На немъ митра какой то необыкновенной формы, у него ротъ и носъ совершенно орнаментальные. Ангелъ его также трактованъ какъ орнаментъ. На шестой страницѣ есть еще листъ чрезвычайно красивыхъ орнаментовъ, помѣщенныхъ во кругъ четырехъ-конечнаго креста (см. стр. 245.). Главные цвѣта орнаментовъ – желтый и

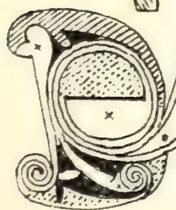
ттинорозовый на черномъ фонѣ или желтый на красномъ фонѣ. расточки

Зелен. цв. / Розов. цв. / Син. цв. / ×. желт. цвѣт.

SIC ERAT

Зелен. рамка съ желт. крап.

Желтый фона и голубный верхн. по красн. фону. (кружокъ)



Заглавныя буквы въ Ирландской рукописи конца VIII вѣка.

зеленыя съ желтыми крапинками, розовыя и темно-голубые. Рисунокъ орнаментовъ подлѣ креста до такой степени напоминаетъ тѣ Нормандскіе мотивы, которые мы представили на стр.   при Норвежскихъ церквахъ, что нѣтъ никакого сомнѣнія въ одинаковомъ ихъ происхожденіи отъ Руническихъ камней. Такіе же орнаменты находимъ мы и въ рамкахъ вокругъ Евангелистовъ Матвея и Марка и также во второмъ и угловомъ нижнемъ прямоугольникахъ рамки Евангелиста Іоанна. Приложенный здѣсь рисунокъ инициала, съ которой начинается Евангеліе Св. Матвея, даетъ понятіе о характерѣ заглавныхъ буквъ Ирландскихъ рукописей. Первыя большія буквы суть I и X а рядомъ P и I это сокращеніе слова Christi, написаннаго по гречески I.X.P.I т.е. Іисуса Христа; слѣдующія слова внизу суть "autem generatio sic erat", въ переводѣ "Іисуса Христа же родословіе таково было." Другія двѣ заглавныя буквы еще болѣе характеристическія P и P, взяты нами изъ другихъ Ирландскихъ рукописей.

Изложивъ здѣсь происхожденіе Романскихъ формъ рисунка, мы должны все таки повторить сказанное раньше.

Во всѣхъ Романскихъ и Германскихъ на-
родахъ существовало такое же стремле-
ніе къ этимъ самымъ формамъ и ес-
ли бы на нихъ менѣе дѣйствовало Рим
ское или Латинское вліяніе, то оно бы
и выразилось въ рисункѣ буквъ и формѣ
человѣческаго тѣла, почти такъ же какъ
въ Ирландіи, гдѣ вліяніе это было ни-
чтожно. Но если стремленіе это было
заглушено съ самаго начала, то тѣмъ
съ большею силою оно проявилось въ кон-
цѣ XI вѣка, когда Римское и Византій-
ское вліянія на Западъ значительно
ослабѣли. Тѣмъ не менѣе какая нибудь
новая техника (или пріемы работы)
не могла установиться уже потому,
что наслѣдованная отъ древнехристі-
анскаго искусства пустила такія глу-
бокія корни въ средневѣковомъ обществѣ,
что отказаться отъ нея не было воз-
можности. Для богослуженія нужны
были извѣстной формы чаши, кресты
и проч., безъ которыхъ оно не могло
обойтись. Нужны были скульптурныя
и живописныя изображенія извѣстныхъ
формъ и содержанія, отъ которыхъ нель-
зя было отступать. Въ то время не
было также того раздѣленія труда,
которое мы находимъ въ наше время:
теорія и практика были въ однихъ

и тѣхъ же рукахъ и заставляла художника вычитывать изъ древнихъ писателей все, что было писано о природѣ, металлахъ, красках и проч. дѣлать всевозможные опыты и прилагать ко всему наивеличайшее стараніе. Въ строгомъ смыслѣ слова, это было даже полезно для техники, а слѣдственно и вообще для искусства. Художникъ нашего времени покупаетъ металлъ или краски въ выработанномъ видѣ и ему остается только заняться духовною частью своего произведенія, а тогдашній долженъ былъ заняться приготовленіемъ всего самъ или, по крайней мѣрѣ, все дѣлалось подъ его надзоромъ, его учениками. Понятно что матеріалы эти приготовлялись, слѣдственно, лучше нежели у нашихъ фабрикантовъ и не подвергались ни тѣмъ измѣненіямъ, ни той порчѣ, каким подвержены нынѣшніе. Вплоть до XVI вѣка продержался такой порядокъ вещей и чтобы убѣдиться въ его преимуществѣ стоитъ только сравнить картины Ванъ-Эйка и ихъ великолѣпный колоритъ съ нашими произведеніями, которыя черезъ 10 лѣтъ, уже чернѣютъ, блекнутъ и кажутся написанными въ прошломъ столѣтіи.

Лучшимъ доказательствомъ служитъ

книга монаха и священника Феофила, писавшаго въ XI и XII столѣтіи, въ которой преподаются самыя точныя и основательныя правила для пріемовъ при работѣ по скульптурѣ и живописи. Надобно удивляться, какую массу собственноручнаго труда, самаго копотливаго и тяжелаго, долженъ былъ преодолѣть каждый художникъ. Всего болѣе пригодились эти правила для миніатюръ и заглавныхъ буквъ въ рукописяхъ. Ихъ изготовляли такъ много что мы и теперь еще, имѣемъ во разныхъ библіотекахъ и музеяхъ, порядочное число уцѣлѣвшихъ, хотя оно не составляетъ и сотой доли прежняго количества. Правда миніатюры эти, сдѣлавшись болѣе Романскими, послѣ того, какъ какъ на нихъ отразилось вліяніе Германскихъ образцовъ, вмѣстѣ съ тѣмъ сдѣлались грубѣе и не такъ богаты, какъ въ Латинскую эпоху, но все таки въ нихъ прочность и яркость красокъ, также какъ и умѣнье накладывать золото на пергаментъ, удивительны. Писали также и картины большаго формата на доскахъ, но мало, не столько по крайней мѣрѣ, сколько въ Византіи или въ Латинскую эпоху

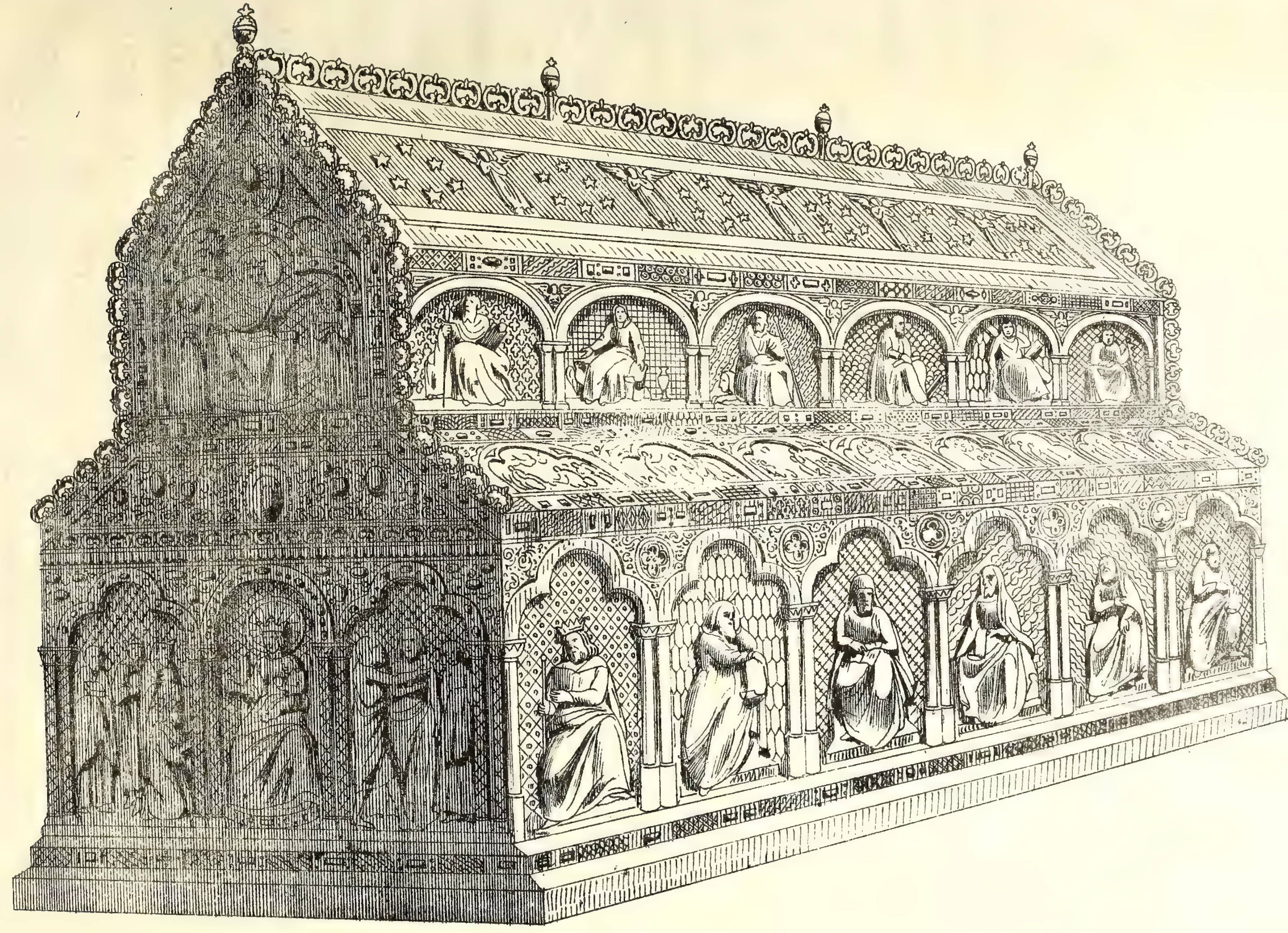
Отъ этихъ Романскихъ иконъ на досках почти ничего не уцѣлѣло. Феофилъ даетъ правила какъ поступать при этого рода живописи. Сначала доска подвергается тщательнѣйшему осмотру, потомъ склеивается, сушится, утюгомъ выглаживается въ нѣсколько пріемовъ, потомъ на нее натягивается пергаментъ или полотно, на которое накладывается масса изъ клею и гипсу вмѣсто грунта или шпаклевки, потомъ трется и скоблится пемзой и т. д. Для смѣшиванія и растиранія красокъ, существовали всевозможные различные рецепты. Главнымъ средствомъ служилъ яичный бѣлокъ, но Феофилъ знаетъ уже и разведеніе и составъ красокъ на маслѣ, хотя это средство употреблялось рѣже и настоящія масляныя картины явились не ранѣе XV вѣка, когда Фан-Эйкъ впервые началъ писать этимъ способомъ.

Живопись на стѣнахъ, которою украшены были главнѣйшія церкви, дѣлалась точно также, послѣ тщательнѣйшей шпаклевки и скобленія пемзой но писали всегда на сухой штукатуркѣ или на такой, которую, по

мѣръ работы, подмачивали. Настоящая фресковая живопись явилась уже къ концу Готической эпохи.-

Въ Романскую эпоху явилась еще небольшая вѣтвь живописи или скорѣе родъ mosaики. Это-живопись на стеклѣ. Искуство красить стекла было уже извѣстно Римлянамъ, но живопись на стеклѣ только тогда стала возможною, когда выучились производить тушовку на стекло, посредствомъ стекловидной массы, также проходившей чрезъ огонь. Когда и гдѣ было сдѣлано это изобрѣтеніе, намъ не извѣстно, но въ XII столѣтіи существовали уже красивыя расписныя окна съ фигурами и орнаментами. Для этаго, кусочки стекла разныхъ цвѣтовъ и формъ, были вырѣзаны по заранѣе сдѣланному рисунку и соединены другъ съ другомъ, помощью свинца. Въ Исторіи живописи Готической эпохи, мы разсмотримъ подробнѣе какъ это дѣлалось.

Въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Западной Европы, какъ напримѣръ въ Лимонжѣ, во Франціи вошла въ употребленіе живопись на эмали соперничавшая съ Византійскою. Этою эмалью, обдѣланою въ золото, украшали



Рака трехъ Волхвовъ; приходившихъ на поклоненіе младенцу Іисусу, или трехъ царей, какъ ихъ называютъ Католики, въ Кельнскомъ соборѣ.

[illegible]ичную церковную утварь, дарохранительницы, ковчежцы. Она цѣнилась очень дорого и предметы ея обдѣланные эмалью по большей части очень красивыя, тонки и изящныя формы.

Мы представляемъ здѣсь образчикъ такой эмалевой живописи изъ лучшаго произведенія этого рода, такъ называемаго Верденскаго алтаря въ Клостеръ-Нейбургѣ, близъ Вѣны, въ Австріи, работа мастера Николауса изъ Вердюна, оконченная въ 1181 году; онъ представляетъ Самсона со львомъ.



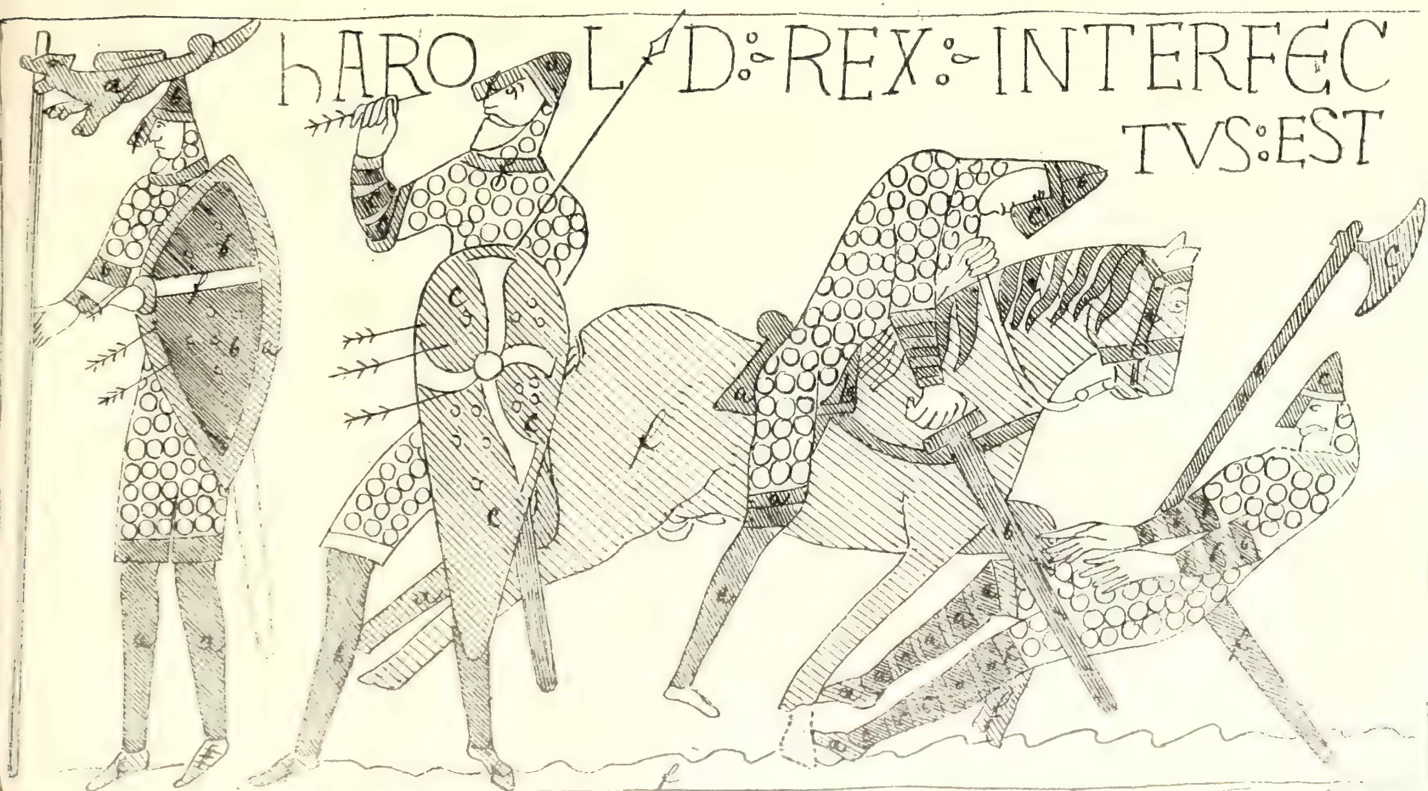
Самсонъ эмалевая работа исполненная въ Вердюнѣ, часть [illegible] Верденскаго алтаря.

Къ разряду живописи должно отнести изготовленіе вышитыхъ ковровъ, по большей части, руками знатныхъ дамъ и ихъ прислужницъ; такое изготовленіе [illegible] и въ женскихъ монастыряхъ. Въ XI столѣтіи Норманны, завоевавшіе Англію, приходили въ изумленіе отъ вышитыхъ одеждъ Англо-

Саксонской знати и принуждены были сознаться, что Англійскія дамы превосходили всѣхъ другихъ въ искусствѣ вышивать различныя сцены и изображенія. Самымъ знаменитымъ произведеніемъ этого рода считается коверъ хранящійся въ Байё (Bayeux) во Франціи. Онъ изготовленъ Герцогинею Матильдою женою Вильгельма завоевателя и довольно вѣрно передаетъ характеръ живописи того времени. Онъ имѣетъ 210 футъ длины и 19 дюймовъ ширины и вышитъ льняными нитками по полотну. Такіе ковры уже давно изготовляемые Византійцами и Арабами, были въ большемъ употребленіи и на Западѣ Европы. Скоро ихъ стали подражать въ ремесленныхъ школахъ при монастыряхъ и аббатствахъ, сначала для собственнаго употребленія, а потомъ и для торговли. Они считались большой роскошью и Вильгельмъ, Графъ Пуату, подарилъ при одномъ обстоятельствѣ, въ 1025 году, Королю Французскому, 100 штукъ такихъ ковровъ, что считалось вполнѣ Царскимъ подаркомъ.-



Часть ковра работы Королевы Матильды хранящагося въ Байё.
Tapisserie de Bayeux.



a красн. киноварь. b. темно-син. c свѣтло-син. f желт. Смерть царя Гарольда
Сцена изъ байёского ковра.

Также, какъ и въ Латинскую эпоху, Слоновая кость была однимъ изъ любимыхъ матеріаловъ для скульптуры. Изъ нея делали распятія, статуи, ящики для храненія драгоцѣнностей, переплеты съ барельефами для книгъ, крючки Епископскихъ посоховъ и т. п.

Всѣ барельефы на слоновой кости, исполненные въ продолженіи XI столетія, показываютъ полное младенчество искусства. Это еще совершенное варварство, и изображенныя на барельефахъ фигуры, хотя и одеты и задрапированы, согласно преданію, но въ исполненіи лицъ и обнаженныхъ частей тела недалеко ушли отъ тѣхъ идоловъ на островахъ Тихаго океана, о которыхъ мы упоминали въ нашемъ введеніи въ Исторію искусства. Прототипомъ можетъ служить тотъ ящикъ для храненія мощей, въ часовнѣ Кведлинбургскаго замка, о которомъ мы говорили уже на стран. 647. и 648 Латинскаго искусства. Фигуры постоянно коротки, носъ, ротъ и глаза, кисти рукъ и ступни, несоразмѣрно велики, но при этомъ есть нѣкоторое движеніе и часто стремительное движеніе въ фигурахъ, которыя вслѣдствіе этого, приводятся въ неловкія неуклюжія

положенія. Это движеніе и жизнь от-
личаютъ настоящія Романскіе барелье-



Кросъ или крючокъ посоха изъ слоновой кости принадлежавшій Ивону Епископу Шартрскому (1091.)

фы отъ безчисленныхъ подражаній Визан-
тійскимъ образцамъ, которыя гораздо
мертвенные суше но за то тоньше и
лучше сработаны. Образчикъ последнихъ
мы имели уже въ переплетной доскѣ
отеля Клюни въ Парижѣ, представляю-
щей Оттона III и Өеофаніи, благослов-
ляемыхъ Спасителемъ (См. Лат. Искуст.
стран. 648-649) Впрочемъ и въ чисто

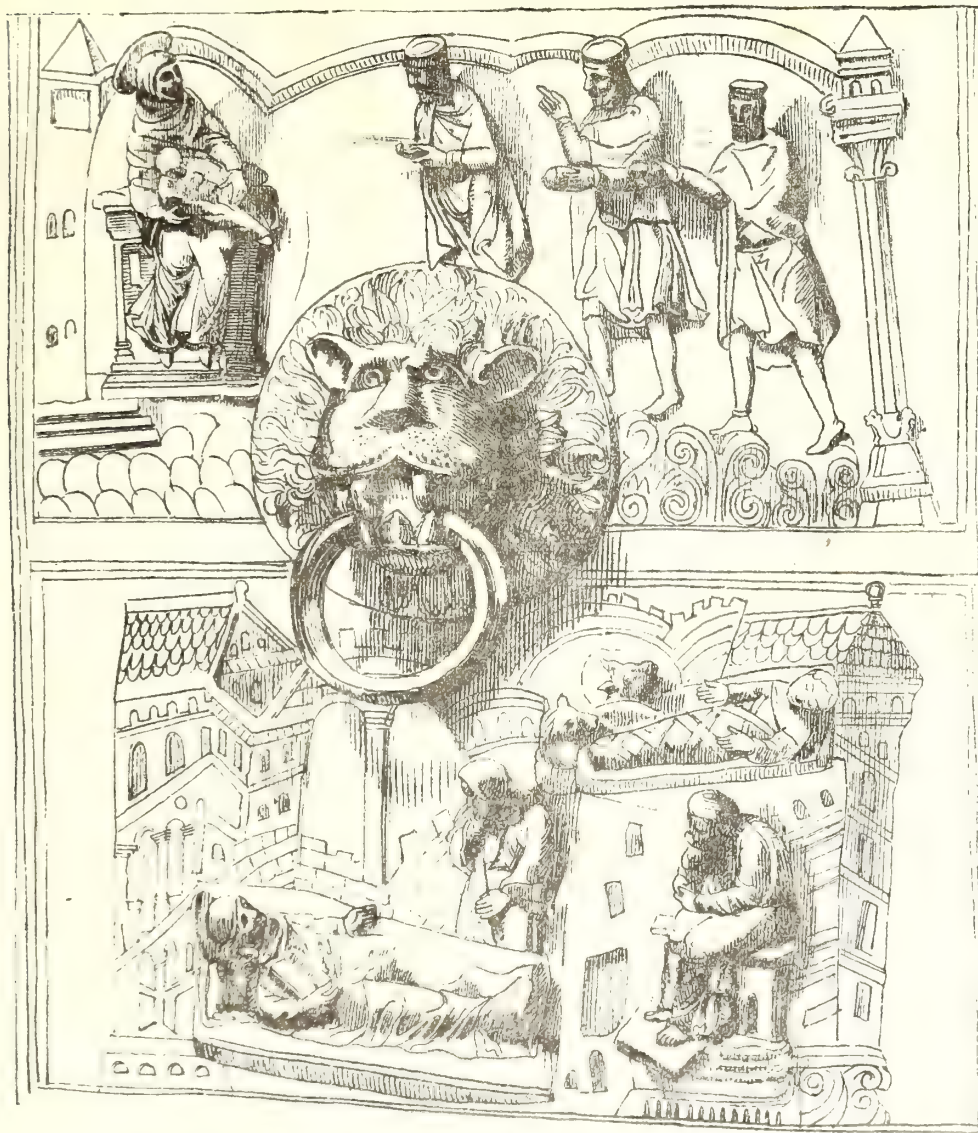
(Романскихъ барельефахъ изъ слоновой кости) порѣзки и орнаменты сработаны довольно тонко, лучшее доказательство, что грубость и неуклюжесть фигуръ и положеній происходитъ отъ желанія художника достичь большей правды и естественности.

Мы помѣщаемъ здѣсь рисунокъ посоха (т.е. кросса или крючка его) принадлежавшаго Ивону, Епископу Шартрскому, посвященному въ этотъ санъ въ 1091мъ году. Здѣсь пропорціи фигуръ лучше какъ вообще во Франціи въ это столѣтіе. Въ нихъ есть еще что то латинское, хотя орнаменты совершенно Романскіе.

За рѣзбою изъ слоновой кости непосредственно слѣдуютъ (по времени) выбитые молоткомъ сзади (обронная работа) и литые барельефы изъ металла золота, серебра или мѣди. Въ этомъ родѣ извѣстны нѣкоторые латинскіе жертвенники, ящики и реродосы изъ золота и серебра; часто барельефы окружены ніелловой или черневой работы (*).

(*) Чернь или черневая работа состоитъ изъ рисунка фигуръ или орнаментовъ выгравированныхъ на металлѣ. Оттиски съ нихъ послужили началомъ для гравюръ и очень важно для насъ (см. Четвер. отличія вырожденія.)

Гораздо важнѣе для насъ отливка изъ мѣди большихъ воротъ къ соборамъ и даже цѣльныхъ колоннъ и статуй. Къ первымъ произведеніямъ этого рода относится дверь Гильдесгеймскаго собора, отлитая Епископомъ Бернвардомъ Гильдесгеймскимъ, въ 1015 году. Она содержитъ 16 барельефовъ въ квадратахъ, расположенныхъ въ два ряда. Съ одной стороны представлены событія Ветхаго завѣта; съ другой новаго. Въ нихъ не замѣтно никакого Византійскаго вліянія. Зданія представлены совершенно какъ на барельефахъ и мозаикахъ пятаго-шестаго столѣтія

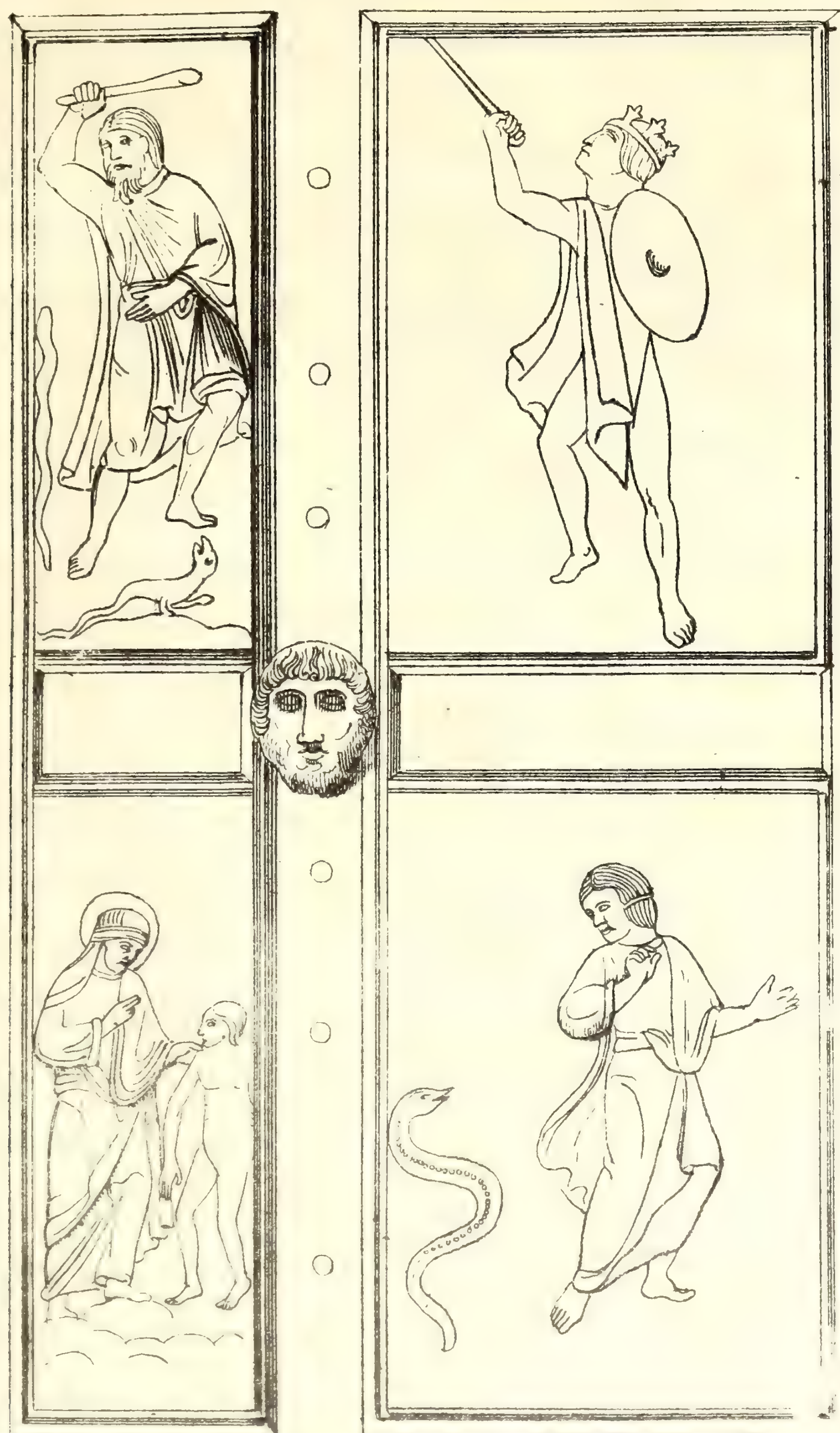


Врата Гильдесгеймскаго собора, барельефы изображающіе Поклоненіе волхвовъ и Рождество І. Христа, работы Епископа Бернварда Гильдесгеймскаго, начала XI столѣтія

посредствомъ колоннъ или столбовъ съ натянутыми на нихъ занавѣсами. Костюмъ тоже не Византійскій, а мѣстный, Германскій; рисунокъ страшно грубъ; фигуры вообще неуклюжи, коротки и массивны. Носы тупые, глаза большіе и выпуклые, движенія стремительныя, но очень наивны и положенія довольно хорошо выказываютъ событіе. Оригинально то, что верхняя половина каждой фигуры совсѣмъ вылѣзаетъ изъ фона; тогда какъ нижняя держана въ довольно слабомъ рельефѣ.

Другое произведеніе Бернварда еще замѣчательнѣе. Это мѣдная колонна, на фустѣ которой, подобно барельефамъ трояновой колонны въ Римѣ, извивается спирально барельефъ съ изображеніями всей исторіи Іисуса Христа, отъ Крещенія и до торжественнаго въѣзда въ Іерусалимъ. Здѣсь всѣ фигуры въ профиль, но рисунокъ тотъ же, что на дверяхъ. Событія часто раздѣлены, нарочно для того поставленнымъ, деревомъ. Подобныя колонны ставились обыкновенно по обѣимъ сторонамъ престола. Уже самая идея такой колонны не имѣла ничего Визан-

тійскаго, потому что Византійцы ихъ не дѣлали, да и вообще нельзя было искать образчиковъ въ Византіи гдѣ давно уже бросили скульптуру въ большихъ размѣрахъ.

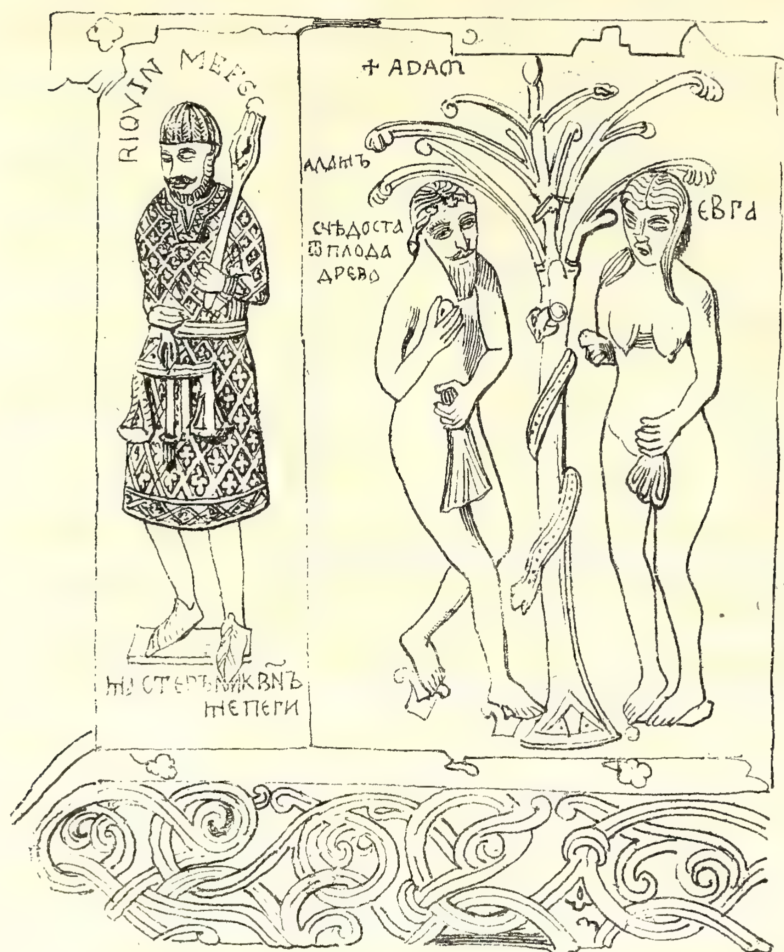


[illegible] конца XI.

Въ концѣ XI столѣтія, въ Аугсбургѣ поставлена такая же дверь въ соборѣ, какъ Гильдесгеймская. Здѣсь барельефы довольно загадочны и, по мнѣнію нѣкоторыхъ археологовъ, изображаютъ борьбу человѣка съ грѣхомъ,

побѣду надъ нисъ и искушеніе. Рисунокъ уже не такой, какъ въ Гильдесгеймѣ и показываетъ отчасти Византійское вліяніе, хотя весьма слабое. Дверь эта подвергалась различнымъ поправкамъ и всѣ барельефы ея перемѣшаны, а нѣкоторые даже и повторены.

Третья мѣдная дверь для насъ интереснѣе прочихъ, потому что она находится въ Россіи. Это такъ называемыя Корсунскія врата въ Соборѣ Св. Софіи, въ Новгородѣ. Они по преданію привезены изъ Корсуна (*) — Греческой колоніи



Образчикъ барельефовъ изъ такъ называемыхъ Корсунскихъ вратъ, въ Новгородѣ.

(*) Въ Южномъ придѣлѣ Новгородской Софійской Церкви есть также мѣдныя врата, которыя называются Сигтунскими и будто бы привезены изъ Швеціи. Тѣ дѣйствительно Византійскаго рисунка. Вѣроятно названія дверей этихъ въ описи Собора были перепутаны. —

въ Крыму (теперешней Евпаторіи) но при первомъ взглядѣ обличаютъ свое Романское происхожденіе. Въ нихъ нѣтъ ровно ничего Византійскаго. Это Магдебургская работа, изготовленная при Епископѣ Александрѣ, котораго изображеніе тутъ же находится. Барельефы украшающіе дверь представляютъ событія Новаго и Ветхаго Завѣта. Въ самомъ низу налѣво представлена фигура самаго литейщика Риквина съ Латинскою надписью "Riquin me fecit." т. е. Рикуинъ меня сдѣлалъ. Новгородцы не понявъ надписи, представили себѣ что она означаетъ фамилію мастера и перевели ее словами: Мастеръ Рикуинъ Метечи. Рисунокъ здѣсь такой же грубъ, какъ и въ Гильдесгеймской двери но пропорціи фигуръ гораздо лучше; въ особенности эти характеристичныя львиныя головы съ кольцами чтобы стучать въ дверь. Эти головы дошли съ тою же цѣлью почти на всѣхъ входныхъ воротахъ церквей. Мы представляемъ здѣсь такой же образчикъ Романской скульптуры съ двери Собора въ Пюи-ан-Велей (Puy-en-Vélay) во Франціи. Онъ XI вѣка и совершенно сохранился. Въ началѣ XII столѣтія, мы видимъ уже значительный прогрессъ въ литейномъ

искусства. Въ это время важную роль въ исторіи искусства начинаетъ играть небольшой городокъ Динанъ въ Бельгіи (древн. Динандіумъ) на рѣкѣ Маасѣ. Здѣсь литейное искусство стояло на такой высокой степени, что и потомъ, въ готическую эпоху еще долго, всѣхъ мастеровъ литейщиковъ называли въ сѣверной Франціи Динандіерами.



Львиная голова ... собора въ ... (Puy en Velay) во Франціи. XI вѣка.

Здѣсь вылита была, между прочимъ, знаменитая купель для церкви Св. Варѳоломея въ Люттихѣ, мастеромъ Ламбертомъ Патрасомъ. Купель эта имѣетъ видъ круглой чаши и, подобно Соломонову Морю литому, утверждена на двѣнадцати быкахъ. На ней помѣщены пять барельефовъ, изображающихъ проповѣдь Іоанна Предтечи въ пустынѣ, Крещеніе мытарей, Крещеніе Спасителя, Крещеніе сотника Корнилія и обращеніе Кратона философа

философа въ Христіанскую вѣру Евангелистомъ Іоанномъ. Рисунокъ фигуры для такого ранняго времени замѣчательно хорошъ, положенія не принужденныя, драпировки очень просты.

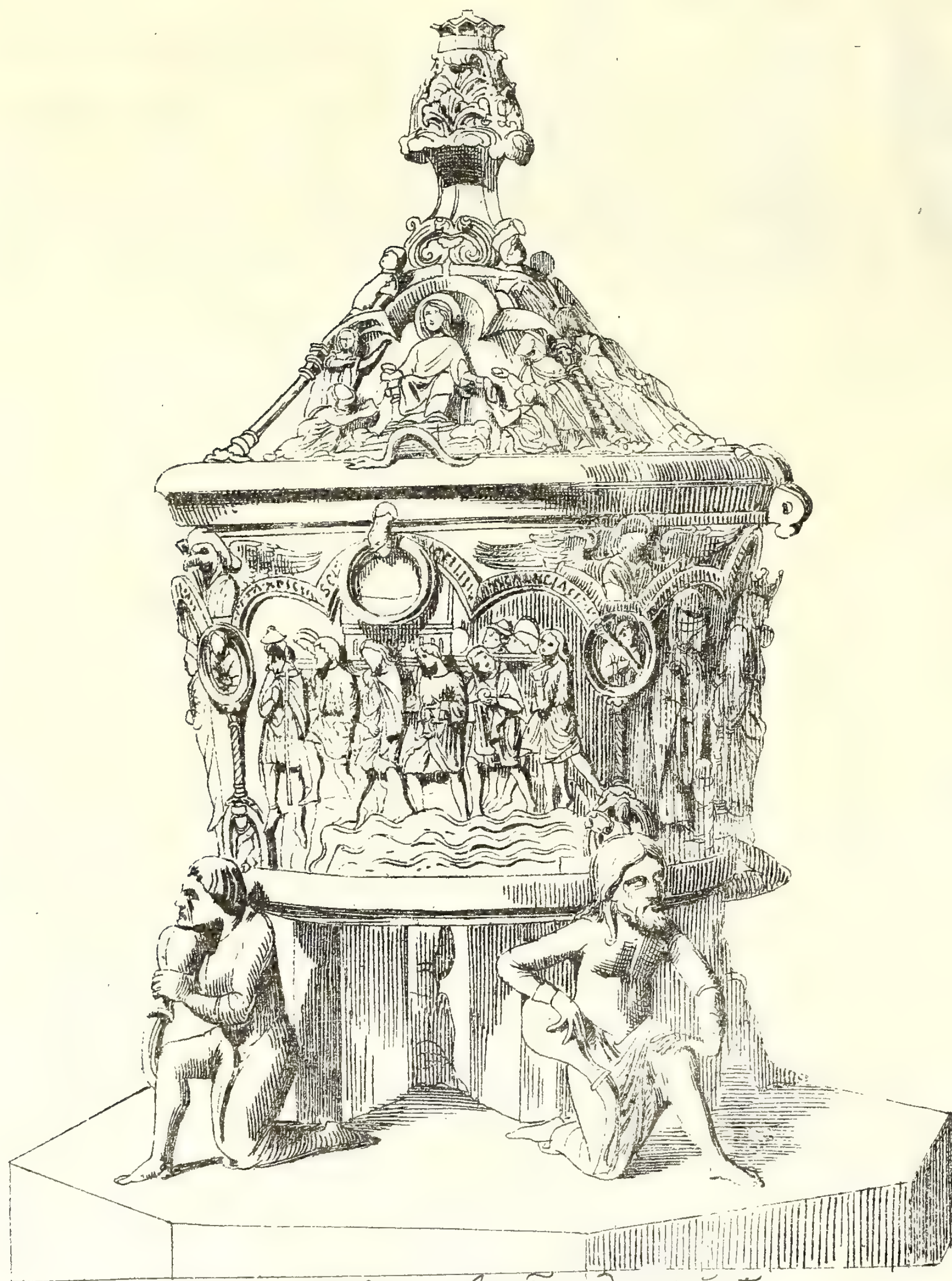


Барельефная группа на купельной чашѣ (Крещеніе.) въ церк. Св. Варѳоломея въ Люттихѣ.

Воины всѣ одѣты въ полное вооруженіе рыцарей XII столѣтія а Евреи представлены въ извѣстныхъ остроконечныхъ шапкахъ. Если бы не былъ означенъ годъ отливки, то мы могли бы счесть эту купель за произведеніе гораздо позднѣйшаго времени. Другая купель каменная представленная нами выше на стр.   и исполненная въ Англіи несравненно грубѣе хотя и принадлежитъ не началу а половинѣ XII столѣтія

Наконецъ, въ Гильдесгеймскомъ Соборѣ находимъ мы еще болѣе богатую купель, которой слѣпокъ есть и въ Берлинскомъ Музеумѣ. Онъ отнесенъ по каталогу, къ

XI вѣку, хотя уже по формѣ арки въ видѣ трилистника долженъ при-



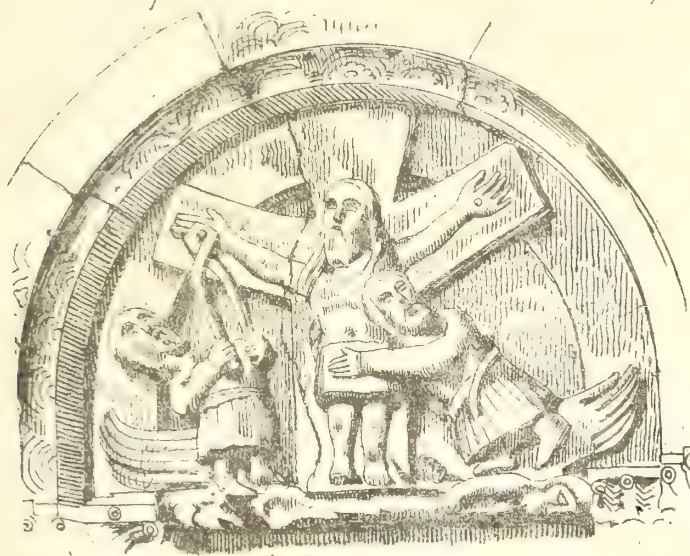
Купель XII вѣка въ Гильдесгеймѣ.

надлежать если не поздней переходной эпохѣ, то по крайней мѣрѣ къ концу XII столѣтія. Здѣсь фигуры грубѣе чѣмъ на Люттихской купели за то форма и отдѣлка цѣлаго безподобна.

Работа изъ мрамора чрезвычайно рѣдка въ Германiи, Францiи и Англiи, потому что привозъ его изъ Италiи, для тогдашней не богатой средствами эпохи, былъ бы слишкомъ дорогъ. Все что дѣлалось тогда, было произ-

(одно изъ простаго песчанника и иногда и мягкаго известняка.

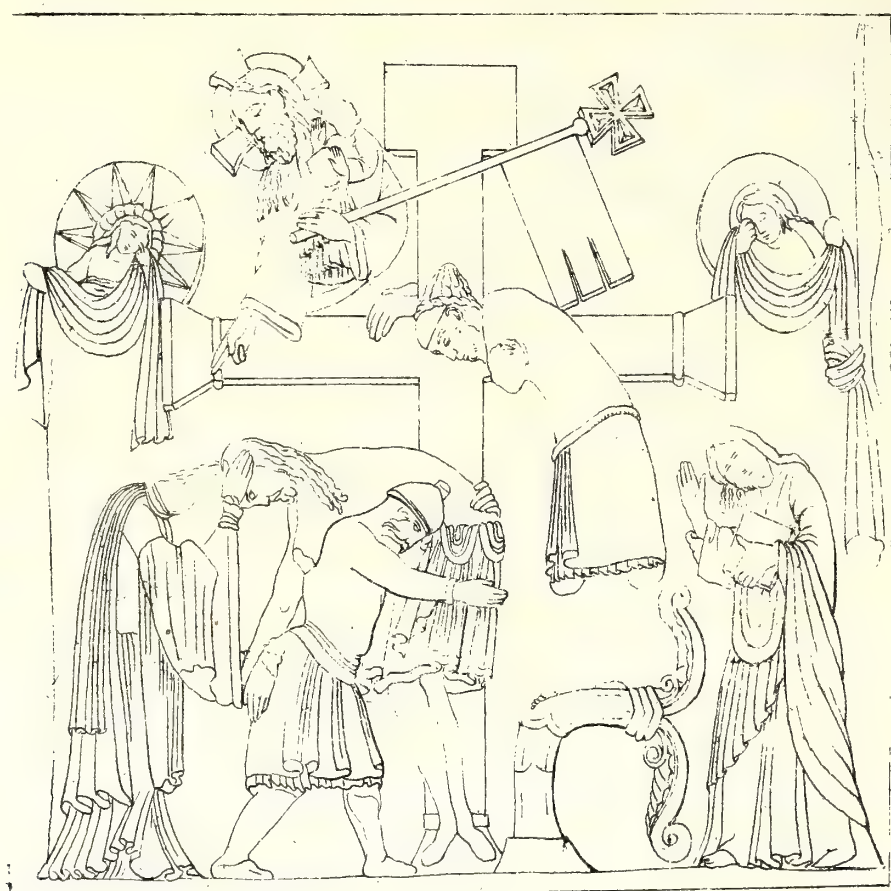
Древнѣйшими образчиками Романской скульптуры на камнѣ слѣдуетъ считать барельефы и фигуры на капителяхъ и тимпанахъ порталей, сдѣланные въ тяжеломъ и грубомъ стилѣ, который легко отличить отъ всякого другаго и который начинаетъ улучшаться только въ XII столѣтіи. Мы уже представили образчики такихъ капителей.



Снятіе со креста, барельефъ на тимпанѣ портала Тирольскаго замка.

Въ XII вѣкѣ, первое замѣчательное явленіе въ области скульптуры — это такъ называемые Экстерскія камни (Egsteinsteine) близь Горна въ Княжествѣ Липпе. Здѣсь видимъ мы множество комнатъ и коридоровъ, вырубленныхъ въ скалахъ, и на одной стѣнѣ, при входѣ въ часовню, въ скалѣ вырублено барельефное изображеніе снятія со креста. Къ сожалѣнію оно сильно попорчено. Въ немъ фигуры уже не такъ коротки, какъ въ XI столѣтіи. Спаситель представленъ даже слишкомъ длиннымъ. Тѣ благородныя фигуры снимаютъ бездыханное

тѣло распятаго, котораго голову под-
держиваетъ и повидимому лобызаетъ
Божія Матерь. По другую сторону сто-
итъ Евангелистъ Іоаннъ. Сверху, скло-
няется надъ тѣломъ Богъ-Отецъ, дер-
жащій въ одной рукѣ излетѣвшій Духъ
Спасителя и хоругвь побѣды, а другою
благослов-
ляющій
Его тѣло;
обычныя
изображенія
плачущихъ
солнца и
луны надъ
оконечное-
тями крес
та допол
няютъ об-
щую кар-
тину. Если
въ чемъ и



Снятіе со креста, барельефное изобра-
женіе на скалѣ или Экстерскій барельефъ

замѣтно Византійское вліяніе, то развѣ
только въ правильныхъ складкахъ дра-
пировокъ, которыя однако же, все та-
ки не похожи на настоящія Византій-
скія. Все остальное чисто Романское
свободное произведеніе художника, про-
чувствовавшаго изображаемое имъ со-
бытіе; положенія хороши и даже

некоторыя довольно сильны. Мы не должны забывать что это первые шаги искусства только лишь начинающаго развиваться.

Теперь обратимся къ южной Франціи, гдѣ конечно нельзя искать чистаго Романскаго стиля ни въ Архитектурѣ, ни въ скульптурѣ, но которая тѣмъ интересна что здѣсь, со временъ Римлянъ, почти не прекращалась скульптурная дѣятельность, и гдѣ наконецъ въ скульптурѣ все таки больше Романскаго элемента, чѣмъ въ архитектурѣ.

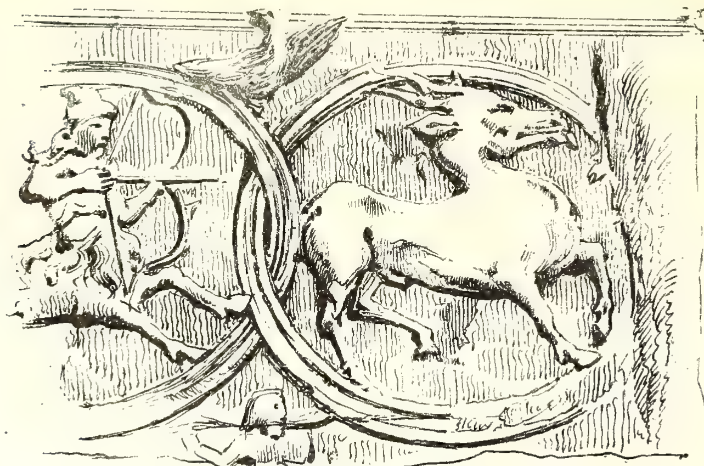
Въ Клуатрѣ Моассакскаго монастыря на Тарнѣ, сохранились еще барельефы изъ бѣлаго мрамора, исполненные по всей вѣроятности въ половинѣ XII столѣтія, потому что самый монастырь основанъ въ первый годъ этого столѣтія и украшенія клуатра не могли быть начаты ранѣе пріобрѣтенія нѣкоторыхъ средствъ. Конечно нельзя отъ нихъ требовать прелести и чистоты формъ, но въ нѣкоторыхъ, при грубой работѣ лицъ видно хорошее пониманіе драпировокъ.

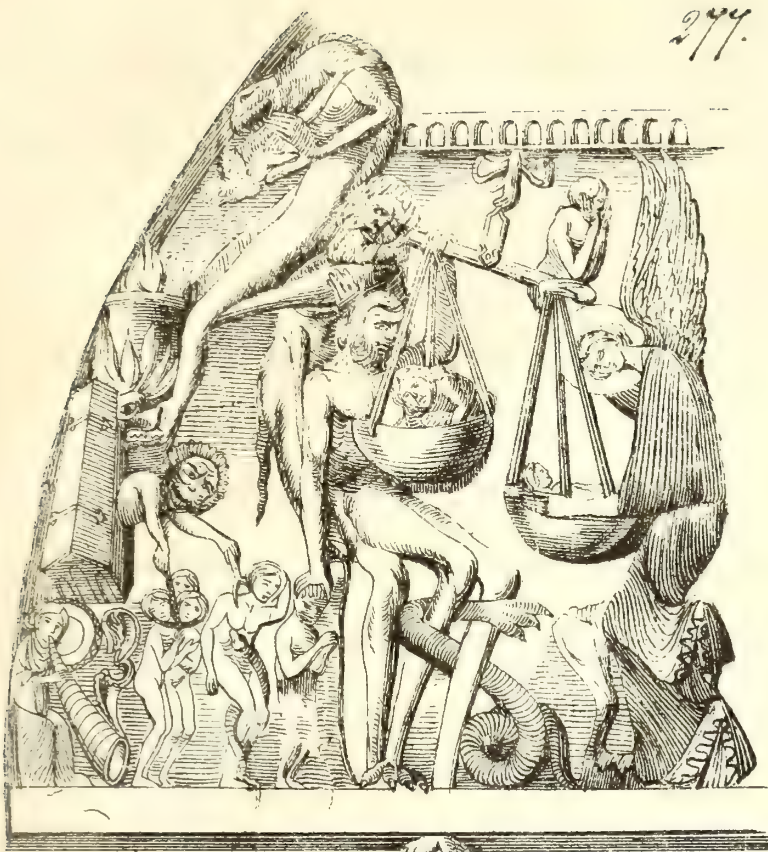


Статуи изъ главнаго портала Св. Жилля въ Южной Франціи

Порталы Св. Жилля и Св. Трофима въ Арлѣ, о которыхъ было говорено въ отдѣлѣ Архитектуры, представляютъ также множество чрезвычайно интересныхъ барельефовъ. Не столько большія фигуры, сколько маленькія вещицы изумительно хороши по тонкости и отчетливости рѣзца.

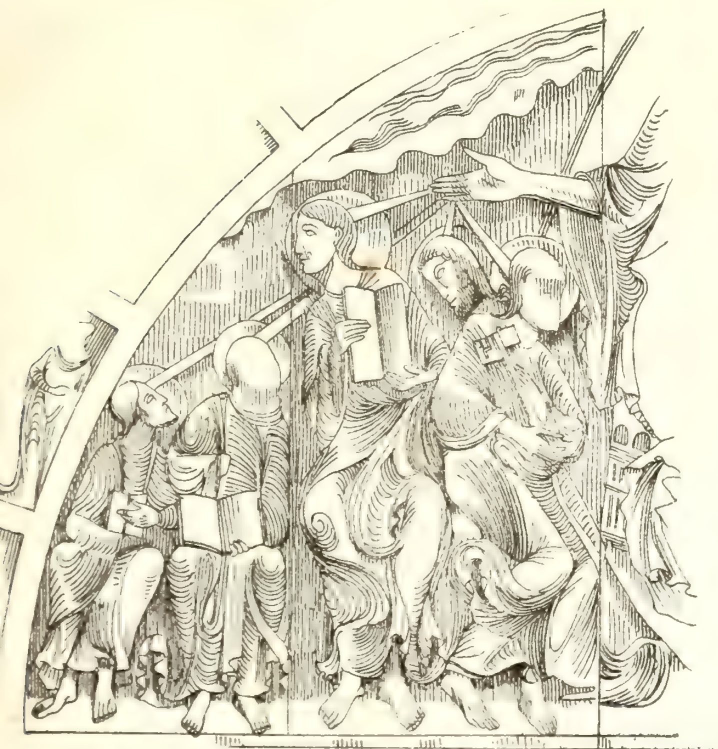
Бургундская школа имѣетъ совершенно другой характеръ. Произведенія ея отличаются чрезвычайно длинными пропорціями фигуръ, неловкими поворотами и положеніями и странными, ничѣмъ не мотивированными складками драпировокъ, какъ напримѣръ въ барельефѣ тимпана въ дверяхъ Везелейской церкви, гдѣ представленъ Христосъ въ продолговатомъ нимбѣ и десять апостоловъ по обѣимъ сторонамъ его. Изъ рукъ Спасителя исходятъ лучи просвѣщающіе всѣхъ апостоловъ, которые изображены всѣ съ книгами, кромѣ Св. Петра, имѣющаго въ рукахъ ключъ. Во всѣхъ этихъ фигурахъ видно сильное Византійское вліяніе. Это работа


Маленькіе барельефы передняго фасада церкви Св. Жилля въ южной Франціи.



Часть барельефа въ тимпанѣ портала Отёнскаго собора (Autun)

половины полови-
ны XII столѣтия.
Въ тимпанѣ Отён-
скаго собора (Autun)
представленъ страш-
ный судъ, въ кото-
ромъ видны тѣже
недостатки, но
вмѣстѣ съ ними
и огромныя дос-
тоинства. Барель-
ефъ этотъ съне-
запамятныхъ временъ невѣжественными руками за-
мазанъ и заштукатуренъ и только въ
послѣднее время освобожденъ отъ шту-
катурки. Это самое
полное изображение
страшнаго суда, ка-
кое мы только имѣ-
емъ, хотя самый
мотивъ очень избитъ
и часто представ-
лялся въ церквахъ и
соборахъ. Средину
тимпана занима-
етъ Спаситель. Близъ
него находится ан-
гелъ, взвѣшивающій
души и діаволъ.



Барельефъ Везелейской церкви въ тим-
панѣ церкви.

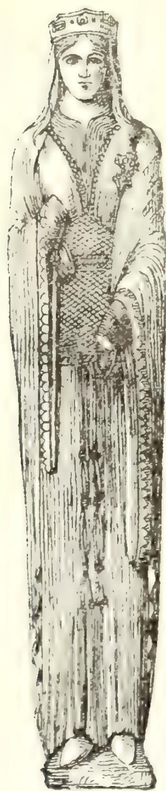
ожидающій выдачи грѣшниковъ. На косякѣ двери на право отъ Спасителя представлены праведники смотрящіе на небо. Огромной величины Ангелъ беретъ ихъ одну за другой и вводитъ ихъ чрезъ окно въ замокъ или дворецъ, изображающій рай. На лѣво, на косякѣ же, представлены грѣшники, которымъ Ангелъ вооруженный мечемъ возбраняетъ входъ въ Царствіе Небесное. Всѣ эти грѣшники наги и закрываютъ себѣ лицо руками. Всѣ Ангелы и демоны огромной величины, въ сравненіи съ людьми и очень длинныхъ и узкихъ пропорцій. Между другими эпизодами замѣчателенъ слѣдующій. Одинъ демонъ, стоящій у вѣсовъ чашъ во, дѣлаетъ четыре дѣла вдругъ. Одною рукою готовится положить грѣшную душу на вѣсы, другою старается наклонить на свою сторону вѣсы, лѣвою ногою хватилъ однаго



Средина барельефа наполняющаго тимпанъ Везелейской церкви, Спаситель.

изъ грѣшниковъ, представленныхъ на косякѣ, на иво, и кромѣ всего этого держитъ еще на спинѣ другаго демона, старающіося раздуть пламя подъ котломъ. Нельзя не видѣть достоинствъ этого барельефа, смѣлости и величія концепціи и правды въ выраженіи лицъ. Во всемъ томъ есть что то Дантовское, ужасающее. На барельефѣ есть надпись "Gislebertus me fecit." (Меня исполнилъ Гислебертусъ).

Замѣтимъ, что въ половинѣ XII столѣтія, когда изготовлялись эти тимпаны, уже начался во Франціи переворотъ въ архитектурѣ и что принципъ Готическаго стиля уже восторжествовалъ надъ Романскимъ, слѣдственно скульптура эта можетъ считатся переходомъ, а между тѣмъ, при богатствѣ внутренняго содержанія, формы ея такъ не удовлетворительны.

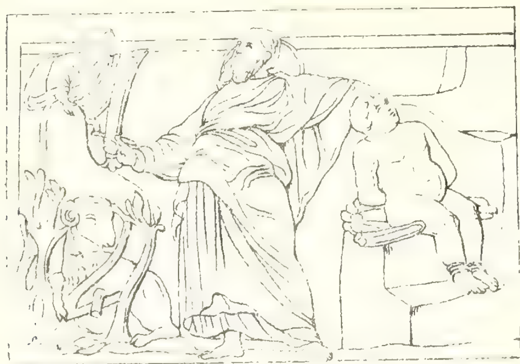

Статуя королевы въ Шартрскомъ соборѣ во Франціи.

Тѣже самыя длинныя пропорціи фигуръ находимъ мы и въ фигурахъ порталей, поставленныхъ между колонками не только въ Бургундіи, но и во всей Сѣверной Франціи статуи Святыхъ. королей и королевы.

одинаково узки, длинны, безжизненны и складки ихъ одеждъ одинаково симметричны, параллельны и сухи. Такъ продолжается не только въ переходную эпоху, но и во все время ранней Готики.

Переходная эпоха въ Германіи стоитъ несравненно выше по исполненію и формамъ скульптурныхъ произведеній, можетъ быть и потому, что она наступила почти черезъ столѣтіе послѣ французской переходной эпохи. Лучшіе образчики тогдашней скульптурной дѣятельности находятся въ Вексельбургской церкви и Фрейбергѣ.

Наиболѣе интересныя скульптурныя произведенія въ Вексельбургѣ укра-





шаютъ Каѳедру церкви. Спаситель сидящій на престолѣ и по обѣимъ сторонамъ Его, Божія Матерь и Іоаннъ, образуютъ изящную группу. Далѣе представлено принесеніе Исаака

въ жертву (прообразующее крестную смерть Спасителя за грѣхи міра) и поклоненіе мѣдному змію (прообразующее поклоненіе кресту) Каинъ и Авель, приносящіе жертву, выражаютъ собою различныя отношенія добрыхъ и злыхъ къ молитвѣ. Мы помѣщаемъ здѣсь величавыя фигуры Спасителя и Авраама. Линія контура самой каѳедры, тоже очень счастливая, мы представляемъ здѣсь также рисунокъ въ нѣсколько увеличенномъ видѣ полуфигуры Авеля. Складки на его одеждѣ и вообще техника такая замѣчательная, какую рѣдко можно встрѣтить въ средніе вѣка.



Авель приносящій жертву изъ каѳедры Векельбургской церкви.

Но самымъ блестящимъ заключительнымъ произведеніемъ этой знаменитой Саксонской школы представляется порталъ церкви Божіей Матери въ Фрейбергѣ (*), называемый обыкновенно Золотыми вратами. Это единственная уцѣ-

(*) Фрейбергъ въ Саксоніи назывался прежде Христіаншта-томъ и былъ основанъ Графомъ Дедо-Оттономъ Бога-тымъ. Имъже основана и почти доведена до покры-тія церковь Божіей Матери. Онъ умеръ въ 1184 г. слѣдо-ственно и порталъ принадлежитъ послѣднимъ годамъ XII столѣ-

нижняя часть прежней Романской постройки все остальное было передѣлано и перестроено въ Готическую эпоху. Нижнія части портала т.е. стоящія между боковыми колоннами статуи относятся къ Вѣтхому Завѣту, а верхнія, т.е. тимпанъ къ новому. Если стать противъ



Фигуры Іисуса Навина, двухъ царицъ и одного пророка, на лѣвой сторонѣ портала во Фрейбургѣ, называемаго Златыми вратами.

портала снаружи, то первая фигура внизу, на лѣво, представляетъ Іисуса Навина, потомъ двухъ женщинъ, вѣроятно царицъ, и неизвѣстнаго Пророка, а на право, Авраама, потомъ неизвѣстную женщину, можетъ быть Сару, Царя Давида и, кажется, Пророка Исаію. Въ тимпанѣ представлено поклоненіе волхвовъ съ совершенно античной разстановкой фигуръ, просто чрезвычайно благородно и съ рѣдкимъ для этой эпохи пониманіемъ рельефа. Многіе художественные критики находятъ необыкновенное

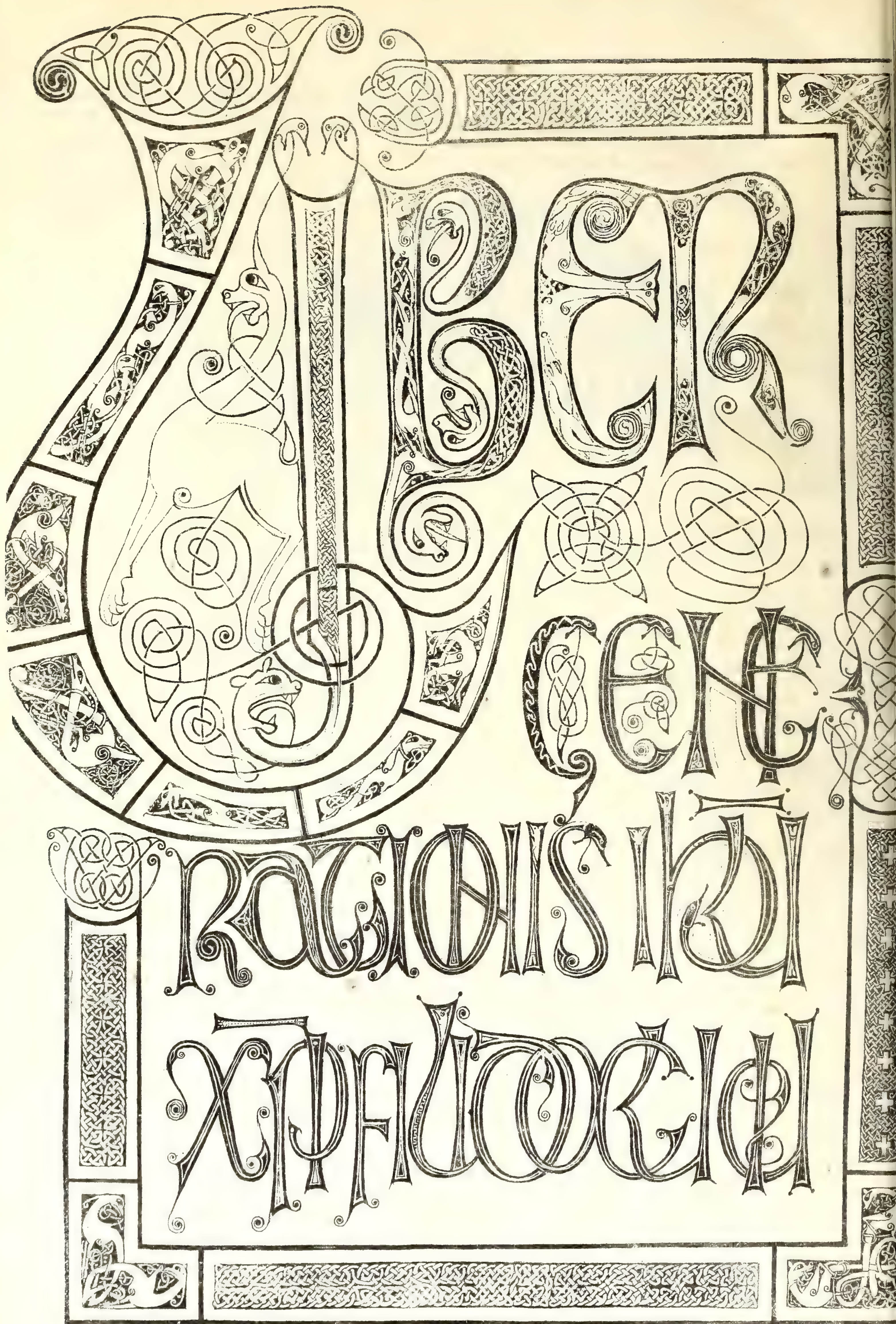
сходство въ произведеніяхъ Саксонской школы, въ переходную эпоху, съ работами знаменитаго Итальянскаго скульптора Николо Пизано въ ту же эпоху и полагаютъ что могли



Поклоненіе волхвовъ, барельефъ тимпана во Фрейбергѣ, надъ порталомъ церкви Божіей Матери называемомъ обыкновенно Златыми вратами.

быть тѣсныя сношенія между скульпторами обѣихъ націй. Конечно нельзя отрицать возможности такихъ сношеній, но гораздо естественнѣе предположить одинаковые успѣхи, вслѣдствіе одинаковой усиленной дѣятельности и пріобрѣтенной отъ того опытности.

Перейдемъ теперь къ живописи на Сѣверѣ Европы. Въ Ирландскихъ миніатюрахъ, мы видѣли уже, какъ и гдѣ начались Романскія формы. Самое сильное вліяніе этихъ миніатюръ на средневѣковое искусство должно было оказаться по сосѣдству съ Ирландіей, въ Англо-саксонскомъ искусствѣ и въ тѣхъ мѣстностяхъ материка, гдѣ были основаны Ирландскіе монастыри. Дѣйствительно Англо-Саксонскія рукописи украшены миніатюрами и иниці-



почти совершенно ирландскими остава-
лись довольно долго вѣрными этому
стилю. Это происходило отчасти и
отъ совершенно особеннаго самостоя-
тельнаго положенія Католической церк
ви въ Англіи. Латинство здѣсь ника-
да не могло имѣть такой силы, какъ
въ остальной Европѣ. Хотя Англійское
Духовенство и признавало верховную
власть папы, хотя путешествія въ
Римъ были очень обыкновенны, но обѣд
ня (messa) читалась, почти на по-
ловину, на національномъ діалектѣ,
обряды и служба, при нѣкоторыхъ
таинствахъ, какъ напримѣръ при
совершеніи брака, была написана по
Англо-Саксонски и все священное пи-
саніе было также переведено на на-
ціональный діалектъ, что не допус-
калось въ остальной Католической
Европѣ. Все это должно было от-
разиться и въ искуствѣ. Для образ-
чика Англо-Саксонскихъ инициіалей
VIII и IX вѣка, мы прилагаемъ здѣсь
начало Евангелія Св. Матѳея изъ одной
рукописи Четвероевангелія съ проло-
гами и канонами или церковны-
ми пѣніями, находящагося въ Им-
ператорской Публичной С. Петер-
бургской Библіотекѣ (Quatuor Evange

lia cum prologis ac canonibus) Латинскій текстъ прекраснаго почерка; написанный на пергаментѣ, не скоро можетъ быть понятъ людьми, не посвятившими себя археологіи; на прилагаемомъ здѣсь листѣ текстъ означаетъ Liber generationis Jehesu Christi filii David т. е. Книга Родства Іисуса Христа, сына Давидова, и т. д. Красокъ, употребленныхъ на живопись, только три: красная, голубая и желтая; но онѣ расположены такъ ловко, что замѣняютъ собой гораздо большее количество. Если бордюръ или рамка красная, то Ирландскія животныя наполняющія своими изгибами фонъ, между рамками, будутъ или желтыя съ бѣлыми или голубыя съ бѣлыми же кая-мочками; если рамка желтая, то изгибы животныхъ будутъ красныя. Характеристичны также красныя точки, сопровождающія всѣ контуры буквъ. Мы ихъ не сдѣлали на рисункѣ; предоставляя каждому читателю на досугѣ самому поставить ихъ вдоль каждой буквы. Драконъ между двумя первыми буквами, единъ сдѣланъ коричневой красноватой краской

Фигуры въ Англо-Саксонскихъ миніатюрахъ также отчасти напоминаютъ Ирландское искуство въ манерѣ дѣлать бороду и волоса на головахъ. Все остальное однако же болѣе художественно, нежели въ Ирландскихъ рукописяхъ; нѣтъ того желанія сдѣлать изъ фигуры орнаментъ,



Изображеніе Евангелиста Матѳея въ Англо Саксонской рукописи Британскаго Музея.—

нѣтъ условныхъ красокъ. Мы прилагаемъ здѣсь образчики одной Англо-Саксонской миніатюры въ уменьшенномъ видѣ; онѣ взяты изъ одной Англо-Саксонской рукописи Британскаго музеума въ Лондонѣ (*) изготовленной въ 698–720 годахъ, подъ руководствомъ Эндфрита Епископа въ

(*) Cotton: Mss: Nero D. IV.

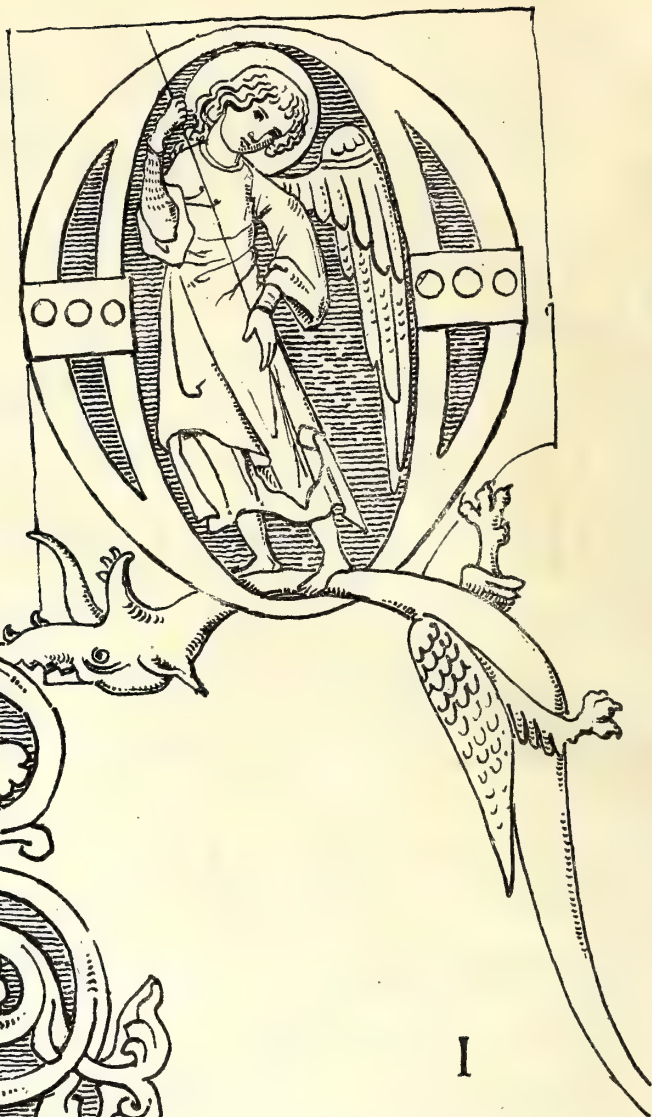
Линдисфарнъ, монахами: Этель-
вальдомъ, Бильфритомъ и Альредомъ
въ честь Св. Кутберта, почему рукопись
эта и называется обыкновенно книга
Кутберта (Cutberth's book.) Здѣсь также
какъ и въ Ирландскихъ миніатюрахъ, нѣтъ
золота, ни на фонѣ, ни на предме-
тахъ. Краски самыя простыя. Еван-
гелистъ одѣтъ въ пурпуровую тунику
съ желтыми каемками и сверхъ нея
на немъ накинута тога свѣтло-
зеленаго цвѣта, тѣни и складки на
которой, обозначены толстыми крас-
ными чертами. Онъ сидитъ на крас-
ной толстой подушкѣ, которая въ
свою очередь положена на другой по-
душкѣ свѣтло-лиловаго цвѣта. Скамья
желтая съ красными тягами; тѣне-
вая сторона ея представлена зеленою.
Волосы на бородѣ, усахъ и головѣ сдѣ-
ланы сизыми, почти голубыми, что-
бы выразить сѣдины. Лице и руки
безъ всякой тушевки. Глаза безжизнен-
ные, вытаращены впередъ

Въ концѣ XI столѣтія мы уже
рѣдко встрѣчаемъ въ Англо-Саксон-
скихъ рукописяхъ такія миніатю-
ры. Текстъ иллюстрированъ, большею
частью, очень искусными рисунка-
ми, начерченными перомъ, слегка ту-

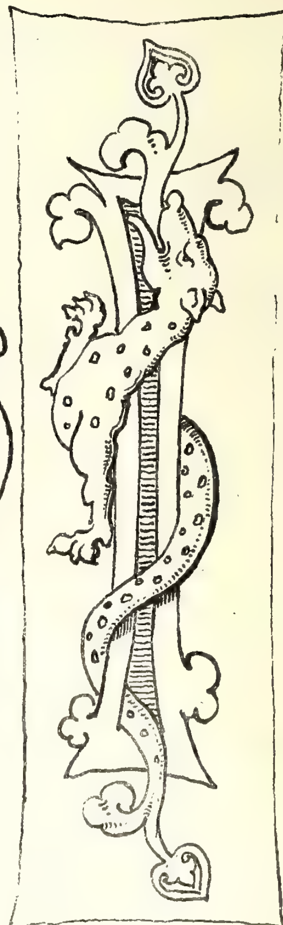
писанными и раскрытыми не многими красками. Фигуры всѣ очень длинны, горы обозначены какими то завитками, линіи проведены не сильною, дрожащею рукою. Не смотря на недостатки въ этихъ рисункахъ, есть чрезвычайно много жизни и выраженія, вполнѣ выкупающаго все что есть неудовлетворительнаго. Въ нихъ почти всегда очень много фигуръ и расположеніе ихъ вообще довольно счастливо и въ сценахъ сраженія и событій трагическихъ, положительно хорошо. Рисовальщикъ не отступаетъ предъ самыми трудными положеніями и передаетъ ихъ всегда понятно и очень свободно; такъ иллюстрированы напримѣръ книга Бытія и книга Пророка Даніила, находящіяся въ Оксфордской библіотекѣ, работы монаха Кадмона и въ двухъ Псалтыряхъ Британскаго Музея. (Harl. 603 и Cotton. Tiber. C. VI.)

Нѣмецкія и французскія миніатюры XI. столѣтія можно раздѣлить на два главные отдѣла. На такіе, которые исполнены въ чисто Латинскомъ стилѣ съ сильнымъ подражаніемъ Византійскимъ формамъ и на чисто Романскіе, въ которыхъ проглядываетъ такое по

Q



I

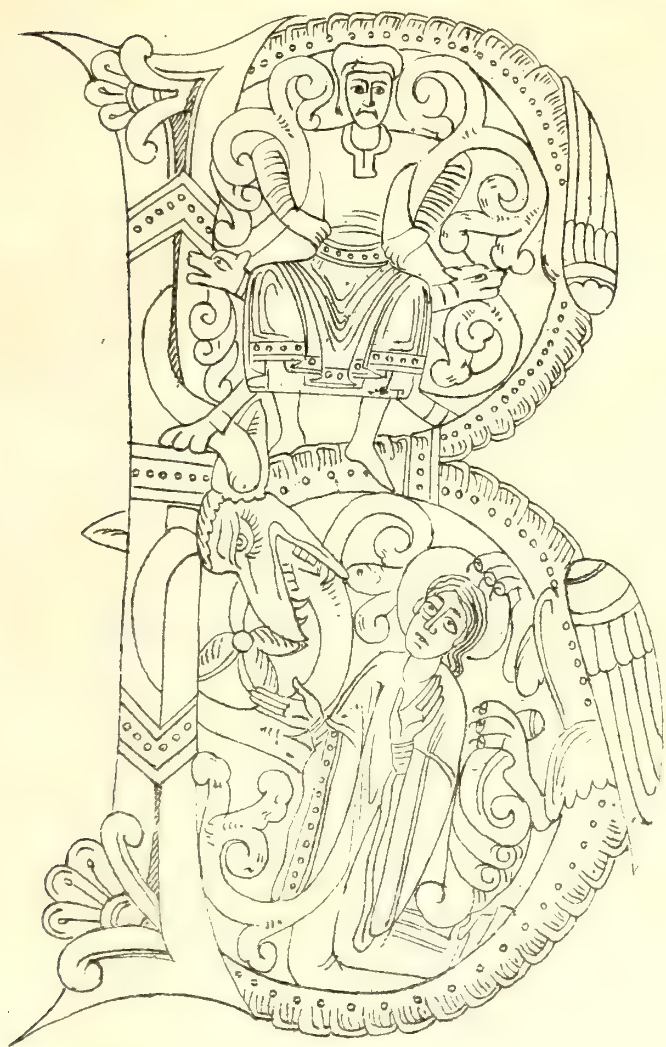


L

Романскія иницiалы, взятые изъ сочиненія Гёфлинга (Sammlung von Initialen, Ornamenten etc. redigirt von B. Hoefling. f° Bonn) срисованные въ Падерборнѣ, Кёльнѣ, Фульдѣ и Дюссельдорфѣ.

подражаніе Ирландскому искусству. О первыхъ было уже говорено въ Исторіи Латинскаго стиля и потому мы займемся только вторыми.

Иниціалы чисто Романскихъ рукописей отличаются уже отъ другихъ своими совершенно особыми формами. Онѣ представляютъ по большей части драконовъ и змѣй очень хитро переплетающихся въ миллионахъ завитковъ весьма художественно сдѣланныхъ. Часто однако же это не змѣи, а стебли фантастическихъ растеній.



Заглавная буква изъ псалтыря Германа Ландграфа [illegible], изображающая [illegible] Св. Маргариты.

Для образчиковъ мы представляемъ здѣсь нѣсколько заглавныхъ буквъ переходной эпохи, въ одной изъ нихъ изображена легенда Св. Маргариты, приговоренной къ смерти. На верху представленъ

тиранъ осудившій ее:, а внизу она оставлена на берегу, чтобы заживо быть съѣденною змѣемъ. Этотъ же змѣй, раздваивающійся на два хвоста и образуетъ своими изгибами букву **В**.

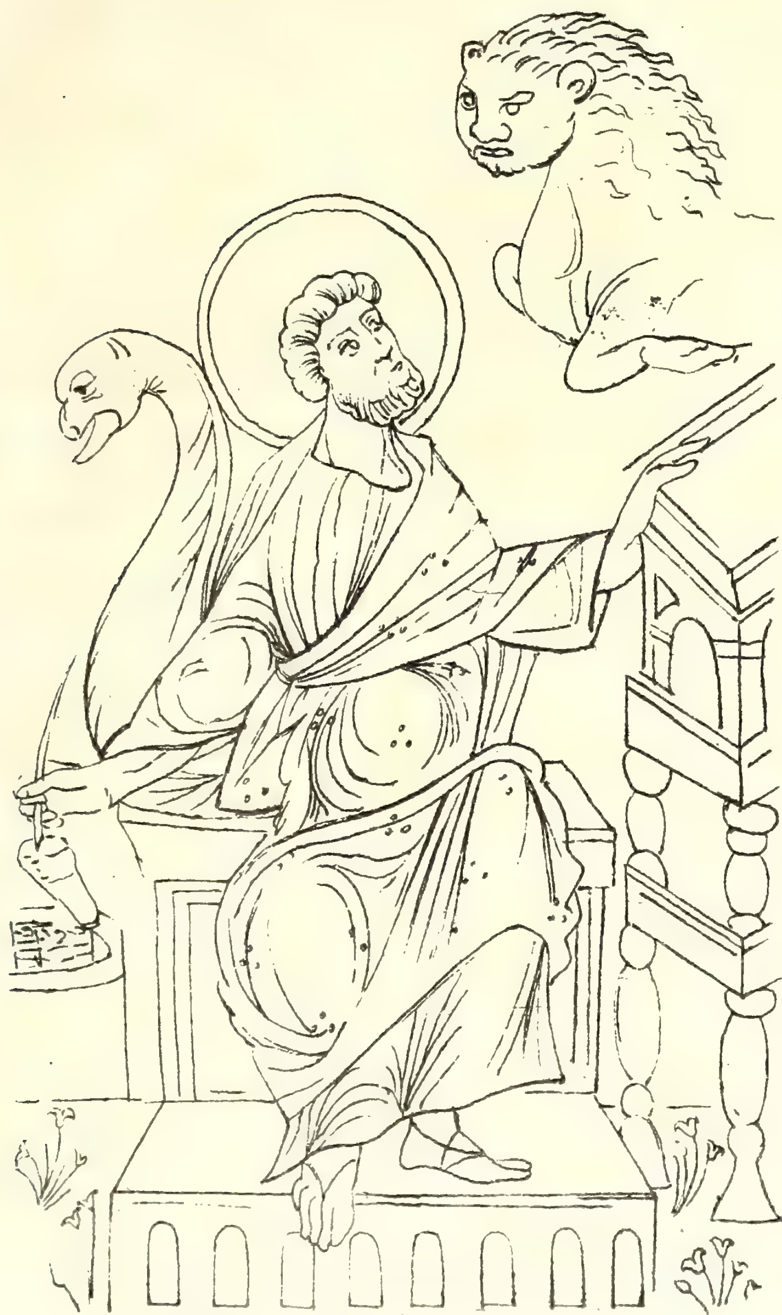
Не останавливаясь на иниціалахъ, мы перейдемъ прямо къ миніатюрамъ. Начнемъ съ Германскихъ; одна изъ важнѣйшихъ рукописей для насъ, это четвероевангеліе Епископа Экберта Трирскаго, написанная, по видимому, около конца X. столѣтія.



Изображеніе Евангелиста изъ Эвангеліарія Эгберта въ Триръ.—

Фигуры Евангелистовъ здѣсь, хотя и не удовлетворительны по рисунку, но имѣютъ много величія и важности. Самое расположеніе красокъ замѣчательно. Въ продолженіи XI. столѣтія формы все болѣе

и болѣе портятся и каждый живописецъ всѣми возможными средствами коверкаетъ свои фигуры, желая придать имъ какъ можно больше движенія. Складки также не иныя какъ и въ позднихъ Византійскихъ драпировкахъ. Для образчика мы представляемъ здѣсь изображеніе Евангелиста Св. Марка изъ одного четвероевангелія, хранящагося въ Мюнхенѣ.



Изображеніе Евангелиста Св. Марка изъ Евангеліарія (четвероевангелія) X вѣка находящагося въ Мюнхенѣ.

Есть однако же и исключенія, въ которыхъ, при Византійской постановкѣ фигуръ, видно болѣе свободы въ сочиненіи и уже почти Романское направленіе. Въ нихъ контуры сдѣланы довольно отчетливы, фоны золотые, а краски

наложены гвашью и составлены очень хорошо. Работа вообще довольно тонкая. Заглавныя буквы похожи на тѣ, которыя мы только что представили. Къ такимъ рукописямъ принадлежитъ псалтырь Ландграфа Тюрингенскаго Германа (1190-1216) того самаго, который построилъ Вартбургскій Дворецъ. Мы помѣщаемъ здѣсь одну миніатюру изъ этой рукописи.

Въ XII столѣтіи, начинается переворотъ, вызванный отчасти успѣхами архитектуры. Одна изъ важнѣйшихъ рукописей этой эпохи есть Hortus deliciarum, написанная Игуменьей Геррадой фонъ Ландсбергъ, въ 1175 году, и украшенная многочисленными миніатюрами. Въ нихъ есть множество наивныхъ чертъ и движеній, подмѣченныхъ у живой природы. Въ особенности хороши фигурки животныхъ перемѣшанныхъ съ орнаментами.

Въ связи съ поэзіей миннезингеровъ или трубадуровъ (пѣвцовъ любви) въ XII столѣтіи, является въ Южной Германіи еще новый родъ миніатюръ, чрезвычайно интересныхъ для археолога и любителя. Это такіе же эскизные рисунки перомъ, какъ и въ англо-саксонскомъ искусствѣ. Также какъ тамъ





Распятіе изъ миніатюры находящейся въ рукописи Ландграфа Тюрингенскаго Германа съ изображеніемъ Новаго Завѣта вверху и Стараго Завѣта внизу.

онѣ сдѣланы чернилами и красными чернилами, а иногда есть тутъ же и коричневыя и оливковатыя черты. Они относятся къ настоящей живописи, т. е. къ картинамъ и фрескамъ, такъ какъ народная пѣсня или романсъ къ какой нибудь ораторіи или симфоніи, но въ свое время были необходимы, чтобы подготовить дальнѣйшее развитіе рисунка и живописи. По большей части, являются онѣ украшеніями рыцарскихъ поэмъ и романовъ. Лучшимъ образчикамъ могутъ служить рукопись поэмы <u>«Жизнь Маріи»</u> (Пресв. Дѣвы) монаха <u>Вернера изъ Tegernsee</u>, въ Берлинской библіотекѣ (откуда мы помѣщаемъ



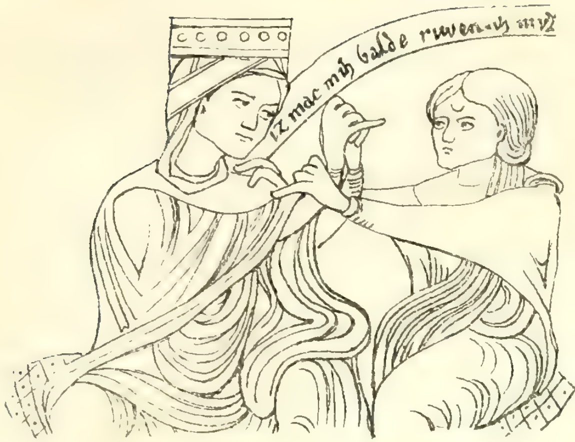
Благовѣщеніе изъ рукописи Житія Пресв. Дѣвы Маріи Вернера Тегернзее.

здѣсь благовѣщеніе и плачъ Виѳлеемскихъ матерей после избіенія младенцовъ) и рукопись Энеиды Генриха изъ Фельдека. Въ миніатюрахъ обѣихъ этихъ рукописей, при общей неудовлетворительности рисунка, есть очень много чувства движенія и даже выраженія, въ позахъ и чертахъ лица.



Виѳлеемскія женщины оплакивающія смерть своихъ младенцевъ изъ той же рукописи Вернера Тегернзее.

Первые опыты французскихъ миніатюристовъ Романской эпохи ни чѣмъ не отличается отъ Германскихъ. Здѣсь также существовало два направленія. Одно было чисто Латинское и сильно отзывается Византійскимъ духомъ; другое чисто Романское съ болѣе или менѣе близкимъ подражаніемъ Ирландскимъ миніатюрамъ и инціаламъ. Нѣкоторыя



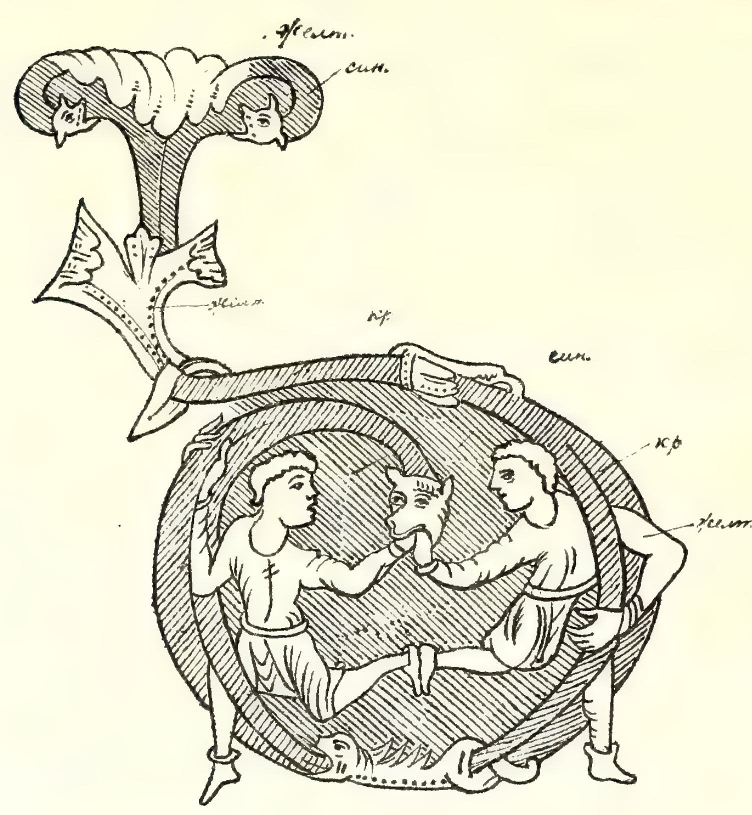
Дидона жалующаяся Энею изъ Энеиды, Генриха.

изъ французскихъ инициаловъ XI и начала XII столѣтія нельзя отличить отъ Англо-Саксонскихъ. Есть чрезвычайно красивыя и нѣжныя, покрытыя по рамочкамъ молочно зеленой краскою и плетенки орнаментальныя молочно розоваго или молочно желтоватаго красками. Иногда вся буква кажется покрытою разными красками, тогда какъ въ сущности, только контуры орнаментовъ, ее составляющихъ, обведены болье или менье толстыми линіями. Если зеленой краской обвести, напримѣръ, всѣ жилки и контуры листка на бѣлой бумагѣ то мы увидимъ что листокъ этотъ будетъ казаться почти молочно-зеленымъ; если взять для этого яркую красную краску, то листокъ или орнаментъ будетъ казаться розовымъ.

Есть также инициалы, сдѣланные совершенно такъ, какъ представлено у насъ, на страницахъ 290 и 291. Въ одномъ четвероевангеліи этой эпохи(*) на:

(*) Въ коллекціи Британскаго Музея въ Лондонѣ, N.N. 2798, 2799, Harl. Mss. Есть много вѣроятности, впрочемъ, что это Нѣмецкая рукопись Прирейнскихъ провинцій.

заглавной буквѣ N, представленъ сидящимъ самъ Апостолъ и Евангелистъ Іоаннъ, которому Орелъ нашептываетъ начертываемыя имъ строки, а выше Евангелиста представленъ Всевышній. Весь характеръ заглавныхъ буквъ совершенно Романскій. Этотъ первый листъ съ словами: Въ началѣ бѣ слово и проч. на Латинскомъ языкѣ, представляетъ намъ въ одно и тоже время и миніатюру и заглавныя буквы. Вообще говоря всѣ листы Романскихъ

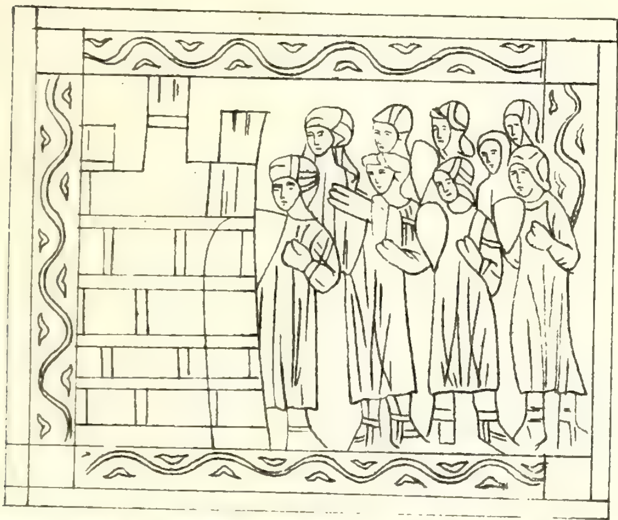


Французская иниціала или заглавная буква XI вѣка изъ Миссала (служебника) написаннаго для Монастыря Св. Мавра во рвахъ (St Maur des fossés) Парижскаго діоцеза, (духовн. управл.).

миніатюръ этого времени, какъ Англійскихъ, такъ и французскихъ и испанскихъ, представляютъ одну или двѣ главныя фигуры на полосатомъ фонѣ, темно синемъ, желтомъ, красно-коричневомъ и т. д. съ очень умѣреннымъ употребленіемъ золота. Фигуры, вообще говоря, неправильно

нарисованы, но въ нихъ видно совершенно другое направленіе, нежели въ подражаніяхъ. Византійскимъ образцамъ той же эпохи. Смешать ихъ или принять одно за другое невозможно.

Другаго рода миніатюры дѣлаются какъ и въ Англо-Саксонскихъ рукописяхъ одними контурами. Ими украшаются историческія сочиненія, написанныя на французскомъ языкѣ того времени, рыцарскія повѣсти и стихотворенія. Образчики такихъ миніатюръ можно найти почти во всѣхъ главнѣйшихъ библіотекахъ Европы. Для примѣра мы представляемъ здѣсь три миніатюры изъ рукописи Ватиканской библіотеки, написанной въ два столбца курсивнымъ почеркомъ, по всей вѣроятности, въ концѣ XII. столѣтія. Одна изъ нихъ представляетъ плачущихъ горожанокъ, другія двѣ рыцарей на турнирѣ и также идущихъ на сраженіе. Здѣсь видно такое неумѣнье и такое незнаніе

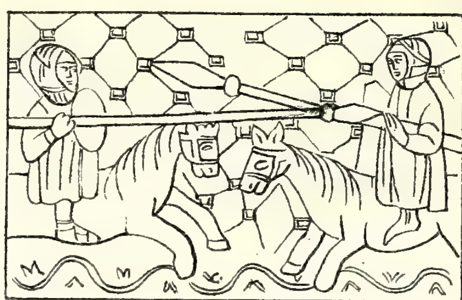


Et dames ont hannaleches plenier
Droit vre amois palltrent arepier
por lamoire du quil olor plener

Миніатюра изъ Французской рукописи XII. вѣка, содержащей историческую поэму или сказаніе о войнахъ во Фландріи, Артуа и Пикардіи.

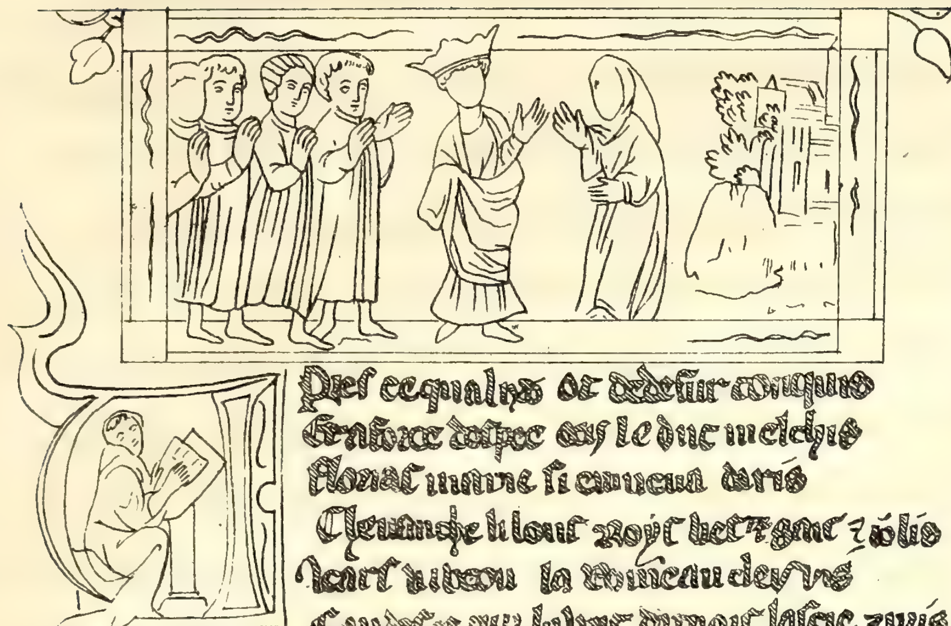
формъ какія можно встрѣтить развѣ только въ ребенкѣ, начинающемъ рисовать. Замѣтимъ что этотъ упадокъ искуства встрѣчается намъ уже въ началѣ готической эпохи, такъ какъ готическія формы зданій проявляются во Франціи уже въ половинѣ XII-го столѣтія. Что подобный небрежный рисунокъ нерѣдкое въ Французскихъ рукописяхъ этого времени, видно изъ





Отправленіе въ походъ и турнирный поединокъ изъ французской рукописи описывающей войны во Фландріи, Артуа и Пикардіи. Ватик. библ. N. 375.

многихъ другихъ образчиковъ, также плохо нарисованныхъ, которые мы могли бы здѣсь представить и изъ которыхъ выбираемъ только одну миніатюру также изъ рукописи Ватиканской библіотеки. Содержаніе ея — исторія или романъ Александра Македонскаго. Здѣсь хотя видно и большее пониманіе драпировокъ, но рисунокъ все таки несчастный. Фигуры съ огромными головами и оконечностями очень неудачны. Заглавная буква представляетъ уже переходъ къ готическимъ инициаламъ и уже не имѣетъ ничего Романскаго.-



Миніатюра изъ французской рукописи содержащей романъ Александра Македонского Ватик. библ. Ms. N. 3209.

Что касается до живописи на стѣнной, то она, какъ уже намъ извѣстно, употреблялась и въ латинскую эпоху повсемѣстно, и въ концѣ XI. столѣтія выработалась уже нѣкоторая метода раскраски, съ которою намъ не худо познакомиться. Правила этой методы теперь забыты и наши живописцы, не хотятъ понять что писать картину или расписывать стѣны не одно и тоже.

Что такое картина? Это сцена или пейзажъ, которые показываетъ намъ живописецъ сквозь отворенное окно, имѣющее форму рамки картины. Въ каждой картинѣ должны быть непремѣнно единство точки зрѣнія, единство освѣщенія, единство общаго эффекта. Чтобъ хорошо видѣть картину, существуетъ, по настоящему, одна

только точка, находящаяся прямо противъ средины картины, на высотѣ линіи горизонта. Для каждаго любителя и знатока, смотрѣть на картину съ другой точки не пріятно, иногда даже невыносимо. Конечно часто большинство публики равнодушно къ этому, но вѣдь не для этого большинства и пишутся хорошія картины.
Теперь спрашивается, какъ понять картину, написанную по правиламъ перспективы, освѣщенія и эффекта, и поставленную на двѣ и на три сажени выше головы зрителя. Не слѣдуетъ ли, въ такомъ случаѣ, писать не картину, а скорѣе расписанный красками барельефъ безъ условнаго горизонта и точки зрѣнія, безъ оптическаго обмана, такую фреску, однимъ словомъ, которая давала бы чувствовать, что она написана на стѣнѣ, представляетъ массу стѣны, а не окно и не пролётъ, чрезъ который видна живая картина. Вотъ такъ то именно и понимали значеніе фрески средневѣковые живописцы. Тогда Архитектура находилась въ строгой связи съ живописью. Живописецъ не рѣшался нарушать эффектъ, задуманный архитекторомъ и не дѣлалъ

искуственнаго пролёта тамъ, гдѣ нужна была масса.-

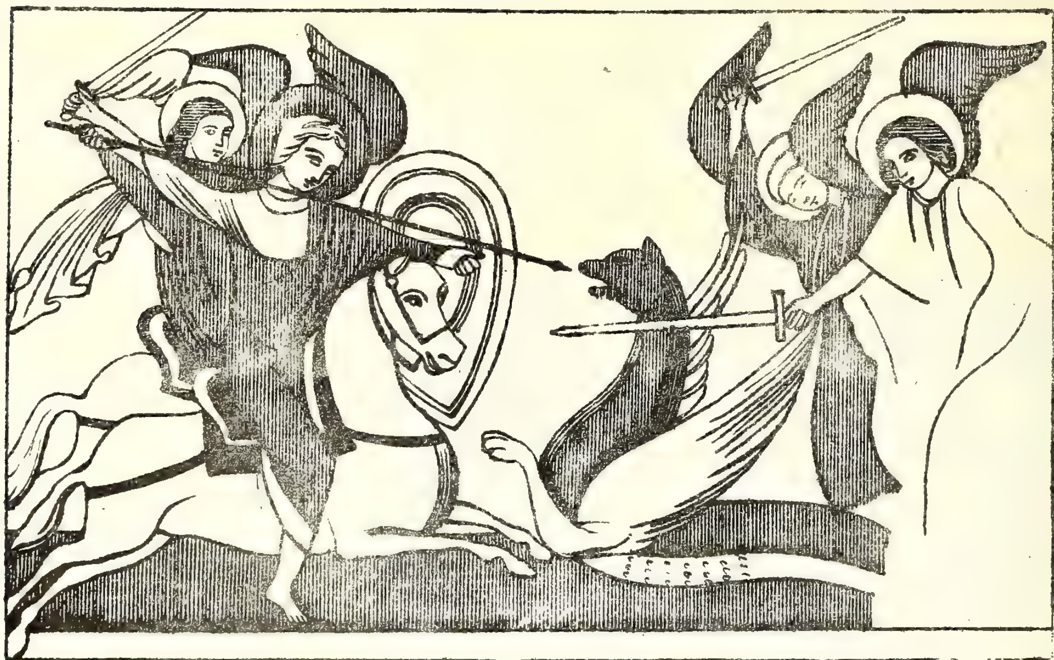
Вторая не выгода теперешней раскраски состоитъ въ недостаткѣ гармонiи между фреской и окружающими ее орнаментами. Обыкновенно фреску или картину пишетъ одинъ, а орнаментацiю другой; очень же цвѣты орнаментовъ убиваютъ эффектъ картины, спорютъ съ ней и своими рѣзкими, крикливыми тонами, непрiятно дѣйствуютъ на глазъ. Въ средніе вѣка этого не было, орнаментацiю и фреску писалъ одинъ и тотъ же художникъ; гармонiя была полная.-



Моисей получающiй скрижали съ заповѣдями, на горѣ Синаѣ, Настѣнная живопись въ церкви Св. Савина близ. Пуатье.

Самымъ лучшимъ образчикомъ средневѣковой французской живописи являются фрески церкви Св. Савина, близь Пуатье, во Францiи. Хотя въ нихъ замѣтно сильное влiянiе Византiи, но есть также и нѣкоторая свобода композицiи, наблюдательность, много драматизма и довольно вѣрное движенiе

рукъ и точно не существующее въ Византійскомъ искуствѣ. Часто рядомъ съ фигурой нарисованной по Византій-скому "Подлиннику", стоятъ другія въ положеніяхъ, взятыхъ съ натуры. Нѣкоторыя сцены, какъ напримѣръ всѣ апокалипсическія, какъ бѣгство въ Египетъ, Іосифъ обвиненный очень въ теоріи, и другія, даже могутъ быть названы очень замѣчательными. Вотъ что говоритъ о нихъ Г. Мериме: «Контуры



Сраженіе ангеловъ съ дракономъ (изъ Апокалипсиса) настѣнная живопись въ церкви С. Савина, близъ Пуатье.

«фресокъ сдѣланы кистью, красною «коричневой краской. Краски наложе-«ны широкими массами, безъ озна-«ченія тѣней такъ, что невозможно «опредѣлить, откуда падаетъ освѣще-«ніе. Впрочемъ выступающія части

" сдѣланы нѣсколько свѣтлѣе, а кон
" туры довольно тёмные, но кажет-
" ся что при этомъ, художникъ хо-
" тѣлъ только сдѣлать нѣчто въ родѣ
" тушовки, такой, какая на нашихъ
" арабескахъ исполненныхъ по тра-
" фарету. Въ драпировкахъ всѣ склад
" ки обозначены просто темными
" (красно-коричневыми) чертами,
" а выступающія части бѣлыми
" штрихами, написанными на об-
" щемъ тонѣ драпировки."

И нѣсколько дальше:

" Почти вездѣ фигуры хорошо от-
" дѣляются отъ болѣе свѣтлаго
" фона, но трудно отгадать что хо-
" тѣлъ представить живописецъ.
" Часто фонъ образуютъ нѣсколько
" полосъ разноцвѣтныхъ (мы видѣ-
" ли такой фонъ уже въ латинскую
" эпоху на миніатюрахъ) которые
" представляютъ родъ ковра; но мнѣ
" кажется что это только каприз-
" ная орнаментація, ни на что не
" намѣкающая, не имѣющая ни-
" какой претензіи на правду, а един
" ственная цѣль художника состо-
" яла въ томъ чтобы лучше от-
" дѣлить отъ фона свои фигуры
" и аксессуары (принадлежно...

„Правду сказать эти аксессуары толь-
„ко родъ іероглифовъ или совершенно
„условныхъ знаковъ, а не изображе-
„нія предметовъ. Такимъ образомъ
„облака, скалы, зданія непоказываютъ
„ни малейшаго желанія въ художни-
„никъ подражать природѣ. Это толь-
„ко графическія объясненія поставленныя
„подлѣ фигуръ, чтобы дать понятіе,
„гдѣ происходитъ дѣйствіе.
„Мы избалованы нынче стараніемъ
„нашихъ художниковъ передать прав-
„диво малѣйшія вещи въ картинѣ
„и не можемъ понять, какъ могла
„тогдашняя публика довольствовать-
„ся такою грубою условностью. Но
„дѣло въ томъ, что нѣтъ ничего легче,
„какъ произвести иллюзію (обманъ
„чувствъ) и она производится так-
„же удобно самыми простыми на-
„чальными средствами, такими, од-
„нимъ словомъ, которыя, казалось бы,
„должны были все испортить. Мра-
„морная стѣна просценіума Гре-
„ческаго театра съ ея неподвиж-
„ной декораціей не мѣшала Гре-
„камъ интересоваться дѣйствіемъ,
„которое должно бы было проис-
„ходить въ лѣсу или на скалахъ
„Кавказа. Въ сараяхъ, гдѣ играли

„первые пьесы Шекспира, когда
„нужно было дать понять зрите-
„лямъ, что на сценѣ происходитъ
„сраженіе, обыкновенно въ глубинѣ ста
„вили крестъ на крестъ два копья и партеръ, от-
„лично понимая, что нужно вообразить
„сраженіе и за сценой и на сценѣ,
„волновался перемѣнными успѣхами
„той или другой стороны и весь
„трепеталъ, когда вбѣгалъ король
„Ричардъ и предлагалъ все свое цар
„ство за коня."

Эти строки вполнѣ объясняютъ что такое были фрески Романской эпохи. Это было нѣчто въ родѣ живописи Этрусскихъ или Греческихъ вазъ или въ родѣ фресокъ въ могильныхъ склепахъ Корнето. (См. истор. иск. у Этрусковъ ст. 323–324.) Аксессуары какъ тамъ, такъ и здѣсь, дѣлаются дѣйствительно чѣмъ то въ родѣ іероглифовъ. Дворецъ представленъ двумя колоннами и фронтономъ; дерево – небольшимъ стволомъ съ нѣсколькими листьями; рѣка – змѣевидной линіей съ изгибами и этого было совершенно достаточно. Для самаго развитаго человѣка, для лучшаго судьи въ дѣлѣ искусства, прекрасный контуръ нагаго или

задрапированнаго тѣла вырисованный по гречески безъ утрировокъ и жеманства, прокрытый двумя или тремя тонами и слегка оттушованный, будетъ лучшимъ украшеніемъ фриза какой нибудь залы или церкви. Всѣ народы съ художническимъ чутьемъ дѣйствовали такъ и въ монументальной живописи видѣли только раскрытый тонами рисунокъ съ легкой тушовкой. Пусть только контуръ будетъ хорошъ и тоны красокъ гармоничны, то такая монументальная живопись достигаетъ всего того что отъ нея требовалось и достигнутый результатъ очень значителенъ. Только этими то, повидимому простыми средствами, достигаются тѣ эффекты цвѣтной декораціи зданія, которые на долго остаются въ памяти зрителя. Раскраска зданія — это та волшебница, которая по своей волѣ или придаетъ ему величины или уменьшаетъ; дѣлаетъ его или темнымъ, даже мрачнымъ, или свѣтлымъ и веселымъ; портитъ всѣ пропорціи или ихъ помогаетъ; иныя части зданія выдвигаетъ, другія отдаляетъ; или дробитъ на нѣсколько частей

или соединяетъ въ одно цѣлое, или пріятно ласкаетъ глазъ или его утомляетъ; или скрываетъ всѣ промахи архитектора или ихъ еще рѣзче выставляетъ на видъ. По своей волѣ она утончаетъ или утоняетъ колонны, однимъ употребленіемъ тѣхъ или другихъ тоновъ, удлиняетъ столбы или укорачиваетъ ихъ; сосредоточиваетъ мысль или развлекаетъ. Однимъ взмахомъ кисти, она разрушаетъ великолѣпное архитектурное сочиненіе, но также легко изъ жалкаго скромнаго зданія, можетъ сдѣлать чертогъ; изъ скучной, холодной залы, пріятную комнату, о которой сохранишь воспоминаніе на долго. Спрашивается были ли ей нужны великіе художники въ средневѣковую эпоху, чтобы производить всѣ эти чудеса. Нисколько, требовались только порядочные мастера, но дѣйствующіе по разъ опредѣленнымъ правиламъ и методѣ, извлеченной изъ долговременной опытности и постоянныхъ наблюденій.

Намъ извѣстно что въ солнечномъ лучѣ заключаются только три главныхъ цвѣта: желтый, красный и голубой. Бѣлый цвѣтъ пред-

ставляетъ собой не окрашенный солнечной лучъ, а черный отсутствіе свѣта. Изъ нихъ составляются всѣ другіе цвѣта. Черный и бѣлый цвѣта тоже участвуютъ въ общемъ эффектѣ. Именно потому что они оба-отрицанія краски,- они служатъ въ декораціи къ тому, чтобы придавать значеніе и силу другимъ цвѣтамъ. Живописцы среднихъ вѣковъ никогда не обходились безъ черной и бѣлой краски. Мы постараемся объяснить ихъ методу.

Художникъ начиная раскраску залы сначала выбиралъ извѣстное сочитаніе цвѣтовъ отъ котораго онъ уже не отступаетъ. Это сочетаніе состояло всегда изъ не многихъ красокъ. Оно могло быть или 1) изъ двухъ главныхъ цвѣтовъ: краснаго и желтаго, при которыхъ непремѣнно были черный и бѣлый цвѣта, или 2) изъ желтаго, краснаго и голубаго, при которыхъ являлись и промежуточные или составные цвѣта т. е. зеленый, оранжевый и фіолетовой и при нихъ опять черный и бѣлый и наконецъ 3) изъ желтаго, краснаго, голубаго и составныхъ цвѣтовъ, но при нихъ уже вмѣсто бѣлаго цвѣта, является золото и наконецъ

ленного цвѣта.

Если пропустить солнечный лучъ сквозь стеклянную трехъ-гранную призму, то онъ раздѣлится на всѣ основные цвѣта. Это то что въ физикѣ называется солнечнымъ спектромъ. Въ спектрѣ желтые, красные и голубые цвѣта распредѣлены не равномѣрно; одни занимаютъ пространство или площадь больше, другіе, какъ напримѣръ голубые, гораздо меньше. При раскраскѣ залы надобно стараться держаться такихъ же пропорцій, которыя указаны самой природой. Если назвать всѣ краски различными цифрами и положить что желтый цвѣтъ будетъ равенъ=1, красный=2, голубой=3, то распредѣляя краски на пространствѣ, мы должны будемъ дать желтому цвѣту вдвое больше пространства, нежели красному. Если же мы введемъ въ раскраску и голубой цвѣтъ, то гармонія сдѣлается гораздо сложнѣе; одно присутствіе голубого цвѣта потребуетъ значительнаго увеличенія пространства для желтаго и краснаго, или примѣси зеленоватаго и фіолетоваго тоновъ, которымъ надобно отвести не менѣе одной пятой всего пространства. Оттого то, Римскіе художники такъ рѣдко

брали всѣ три цвѣта; а побольшей части довольствовались двумя: краснымъ и желтымъ. Съ помощью бѣлаго цвѣта (отрицанія краски) можно такимъ образомъ достичь полной гармоніи. Но нѣтъ возможности добиться гармоніи съ одними желтымъ и голубымъ цвѣтомъ или краснымъ и голубымъ безъ поддержки промежуточныхъ цвѣтовъ. Представимъ себѣ небольшіе квадратики или ромбы или кружки на какомъ-нибудь широкомъ пространствѣ фона и возьмемъ, какъ выше было сказано, что красный цвѣтъ равенъ 2, а голубой 3. и что слѣдственно красному цвѣту надобно отвести больше пространства нежели голубому. Если мы широкій фонъ сдѣлаемъ краснымъ, а квадратики синими, то эффектъ будетъ очень пріятнымъ; но если, на оборотъ, фонъ мы сдѣлаемъ синимъ, а квадратики красными, то это будетъ невыносимо для глаза. Каждый можетъ сдѣлать опытъ, взявъ для этого киноварь и ультрамаринъ.

Независимо отъ <u>пространства</u>, представляется еще вопросъ о <u>силѣ краски</u>, который очень важенъ и долженъ быть принятъ въ соображеніе. Такъ напримѣръ, при сочетаніи двухъ

цвѣтовъ, краснаго и желтаго, красный, хотя ему и отведено меньше места, все таки имѣетъ больше силы нежели желтый. Но если мы вводимъ синій цвѣтъ въ общую декарацію, то надобно, или что бы красный цвѣтъ подчинялся синему или чтобы синій подчинялся красному. <u>Одинаковой силы они имѣть не должны</u>. Тогда усиливая красный цвѣтъ, мы получимъ темно-красный; а синій будетъ уже свѣтло-голубымъ. Вводя промежуточные или составные цвѣта, мы должны снова возстановить чистоту краснаго и синяго цвѣтовъ. Тогда красный цвѣтъ снова будетъ чистая киноварь, потому что темно-красный или красно-коричневый не вяжется ни съ зелеными, ни съ фіолетовымъ.

Хорошо однако же, если главная сила будетъ оставлена чистой краскѣ, а не составному тону. Обыкновенно силу эти средневѣковые художники оставляли голубому цвѣту (въ особенности при сочетаніи всѣхъ трехъ цвѣтовъ съ составными и съ золотомъ) а слѣдующее второстепенное значеніе давали составному тону, иногда зеленому, а иногда фіолетовому. Третье значеніе доставалось красному цвѣту

т. е. Киноварь, но уже не очень яркой; четвертое значеніе опять составному тону (такъ что если вторая сила или значеніе дана зеленому цвѣту, то четвертое значеніе будетъ дано фіолетовому и на оборотъ). Пятая сила принадлежитъ желтому а за нимъ уже идутъ слабые и подчиненные тоны: свѣтло-фіолетовые или розовые, свѣтло голубые палевые, изумрудные, сѣрые и т. д. При этомъ надобно замѣтить что лѣстница цвѣтовъ никогда не должна оканчиваться однимъ изъ главныхъ цвѣтовъ или чистой краской, т. е. желтой или красной. Всегда должны быть употреблены составные тоны, еще слабѣе ея.

Кромѣ этихъ главныхъ правилъ, средневѣковые художники наблюдали еще множество второстепенныхъ. Такъ напримѣръ, зная что чистый голубой цвѣтъ слишкомъ холоденъ, они всегда дѣлали его слегка зеленоватымъ и усыпали его золотыми звѣздочками. Желтая краска никогда не прокрывалась рядомъ съ голубой, потому что это непріятно для глаза. Всегда между ними есть красныя или фіолетовыя полосы. Обыкновенно дѣлалось такъ:

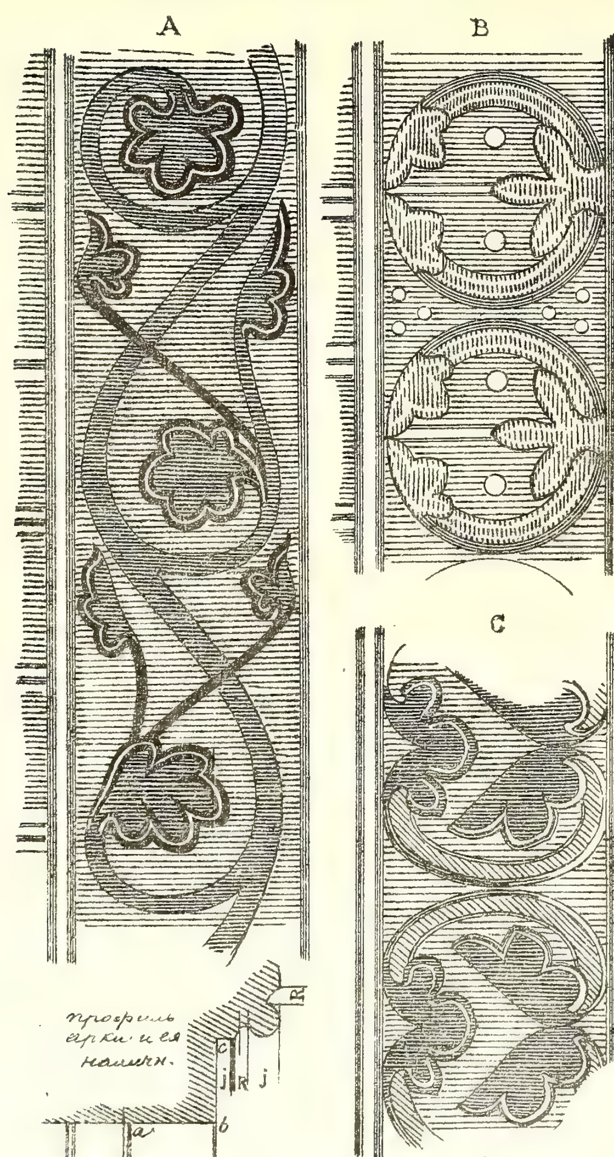
вокругъ голубаго пространства, протягивалась черная узенькая каемочка; потомъ пониже, яркая красная; потомъ опять узенькая, черная каемочка; потомъ свѣтло-зеленая полоса; опять черная каемка; бѣлая полоса голубоватая или зеленоватая и т. д. Если почему нибудь непремѣнно голубой тонъ долженъ былъ нарисоваться на [illegible], то чтобъ сохранить гармонію голубой цвѣтъ дѣлали почти свѣтло-сѣрымъ.

Зеленый тонъ рядомъ съ голубымъ производитъ странный разладъ; тѣмъ не менѣе ихъ употребляли и рядомъ, но тогда зеленый тонъ былъ не ярко зеленый а или желтоватый или синеватый. Зеленый тонъ иногда также помѣщался рядомъ съ желтымъ, но когда желтый былъ сильно оранжевый, почти красный, а зеленый крылся очень свѣтло, или желтый цвѣтъ оставляли чистымъ, а зеленый уклоняли совершенно темнымъ, почти чернымъ.

Фіолетовые тона никогда не переходили въ [illegible] были всегда очень симпатичными. Темный фіолетовый или ярко лиловый ужасно дерутъ и могутъ все испортить!

Они всегда должны склоняться или къ оранжевому или къ розовому.

Такъ расписывались почти всѣ комнаты частныхъ домовъ и церкви въ средневѣковую эпоху; такъ была расписана и церковь Св. Савина близъ Пуатье. Для примѣра возьмемъ раскраску одной залы въ замкѣ Куси (*) Общій тонъ ея тёплый; сочетаніе цвѣтовъ темно красного съ желтымъ. Арки и стѣны расписаны вьющимися орнаментомъ, идущимъ отъ a къ b и отъ b къ a, и окружены небольшимъ наличникомъ архивольта съ профилемъ I.R.I R выкрашеннымъ желтой I и темно



Раскраска одной залы въ замкѣ Куси, во Франціи

(*) Замокъ Куси построенъ уже въ раннюю пору Готическаго періода, но отдѣлка многихъ залъ еще совершенно Романская переходная. [illegible] Готич. искуст. Стр. 139-143.

красной R краской. Мы представили здѣсь три образчика. Въ A рисунокъ темнокрасный на фонѣ, крытомъ вохрой, съ широкими черными каемочками по краямъ листьевъ и бѣлой узкой полосочкой посреди черной каймы; въ B. рисунокъ темножелтый, красноватый (желтая вохра съ красной вохрой) на фонѣ желтой вохры; контуры обрисованы темнокрасной краской, очень темной; по рисунку и по фону бѣлыя полоски и кружки; въ C. темнокрасный рисунокъ съ бѣлыми каемочками и сѣрыми (цвѣта аспидной доски) стеблями D, по желтому фону. Въ комнатѣ есть, кромѣ того, на сводахъ, кое гдѣ чистая киноварь, а на капителяхъ колоннъ кое гдѣ зеленые тоны. Эффектъ общаго безподобный.

Возвращаясь къ фрескамъ или собственно не фрескамъ, а настѣнной живописи a tempera, потому что настоящія фрески являются только въ концѣ Готической эпохи, мы должны упомянуть о рядѣ картинъ въ Шварцъ-Рейндорфской церкви близъ Бонна въ Германіи. Онѣ написаны, по всей вѣроятности, во второй половинѣ XII столѣтія и по техникѣ

похожи на фрески или живописи Св: Савина, точно также всѣ фигуры здѣсь нарисованы кистью и раскрыты тонами безъ тушовки, но только въ контурахъ уже видно болѣе свободы, больше правды и больше жизни.



Фигура Святаго изъ Шварцъ-Рейндорфской часовни.

Событіе размѣщается въ очень не ловкомъ и странномъ пространствѣ, въ треугольникахъ съ очень острымъ верхомъ (въ сводахъ) и тѣмъ не менѣе, художникъ отлично воспользовался даннымъ мѣстомъ, чтобы развить въ немъ весь ходъ событія. Кромѣ этихъ изображеній, есть въ Германіи еще много остатковъ живописи переходной эпохи, которые были закрашены бѣлой известковой краской и только въ наше время вновь открыты. Такъ, напримѣръ въ



Группа апостоловъ изъ Преображенія, настѣнной живописи въ Шварцъ Рейндорфской церкви.

Зоестъ, въ часовню Св. Николая, Св. Николай Чудотворецъ, окруженный ангелами и поклоняющимися ему лицами, и двѣнадцать апостоловъ съ прекрасными, почти античными драпировками; въ Брауншвейгскомъ соборѣ, въ трансептѣ, очень замѣчательная живопись; въ церкви Божіей Матери въ Гальберштадтѣ лучшія изъ всѣхъ Романскихъ фресокъ, въ особенности фигуры Пророковъ. Въ нихъ проявляется такое величіе и такое чувство красоты, которое подходитъ близко къ Рафаэлевскому; наконецъ въ Гильдесгеймѣ, въ церкви Св. Михаила деревянный потолокъ, прекрасно раздѣленный на кессоны, окруженные



Живопись на деревянномъ потолкѣ церкви Св. Михаила въ Гильдесгеймѣ изображающая родословное древо Христа или такъ называемое древо Іессея.

красными красками представляетъ родословіе или родословное древо Іисуса Христа, такъ называемое древо Іессея. Цѣлый рядъ медальоновъ, начинающійся съ грѣхопаденія, представляетъ всѣхъ предковъ Пресвятой Дѣвы Маріи и кончается изображеніями Ея и Спасителя.

При всей торжественности этихъ образовъ, въ нихъ есть уже много свободы и жизни, въ особенности въ мотивахъ складокъ и драпировки. Мы помѣщаемъ здѣсь изображеніе Пресвятой Дѣвы.

Скульптура и живопись на Югѣ Европы.

Стоитъ только разсмотрѣть внимательно нѣсколько рукописей, изготовленныхъ въ Италіи, въ XI, XII и XIII вѣкахъ, чтобы убѣдиться въ неточности и неправильности мнѣнія Гиберти и Вазари. Гиберти первый и за нимъ и Вазари утверждали, что во время ереси иконоборства, множество византійскихъ художниковъ перебралось въ Италію, что послѣдовавшая за тѣмъ постройка церкви

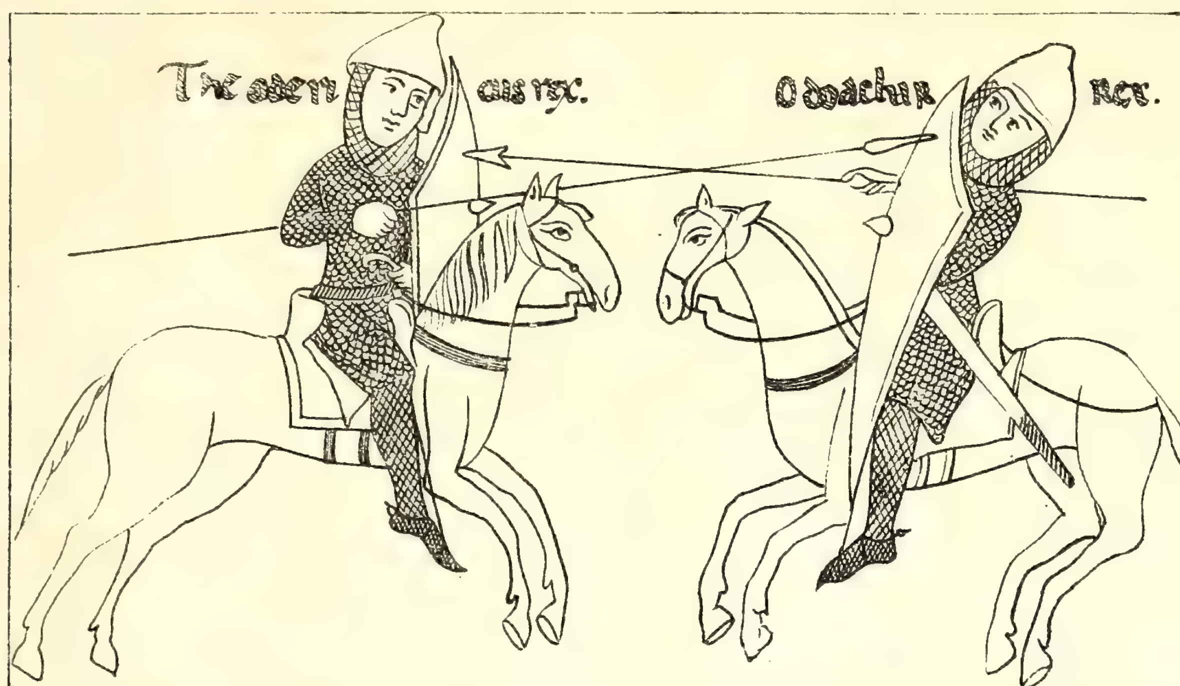


Миніатюра изображающая Св. Петра, принимающаго клятву вѣрности отъ граждан города <u>Тиволи</u>, изъ Папской буллы второй половины XII столѣтія.

Св. Марка привлекла туда цѣлую колонію Грековъ, каменщиковъ и всякого рода мастеровыхъ и наконецъ, что и въ слѣдующіе вѣка постоянно одни Греки находили себѣ занятіе въ Италіи, по части художествъ, въ особенности живописи. Одни они изготовляли

миніатюры въ рукописяхъ, мозаику и настѣнную живопись въ церквахъ и писали образа на доскахъ! Что Византійское вліяніе, и очень сильное, могло существовать въ Италіи, это не подвержено сомнѣнію, но такое же было и въ Германіи и во Франціи; между тѣмъ никто не рѣшался утверждать что и въ Германіи и во Франціи, одни Греки занимались живописью. Рукописи (разумѣется съ Латинскимъ текстомъ) изготовлялись въ Италіи и Византійскими Греками и Итальянцами, по большей части монахами и характеръ миніатюрной живописи представляется вездѣ очень неопредѣленнымъ и колеблющимся. Онъ постоянно склоняется то въ ту, то въ другую сторону, то отражаетъ Византійское вліяніе, то Германское. Часто въ одной и той же миніатюрѣ, однѣ фигуры чисто Византійскія, а другія ни сколько на нихъ не похожи, чисто западныя, самобытныя, хотя положенія ихъ очень

связныя, условныя и не ловкія, движенія не вѣрны и рисунокъ очень неудовлетворительный. Для



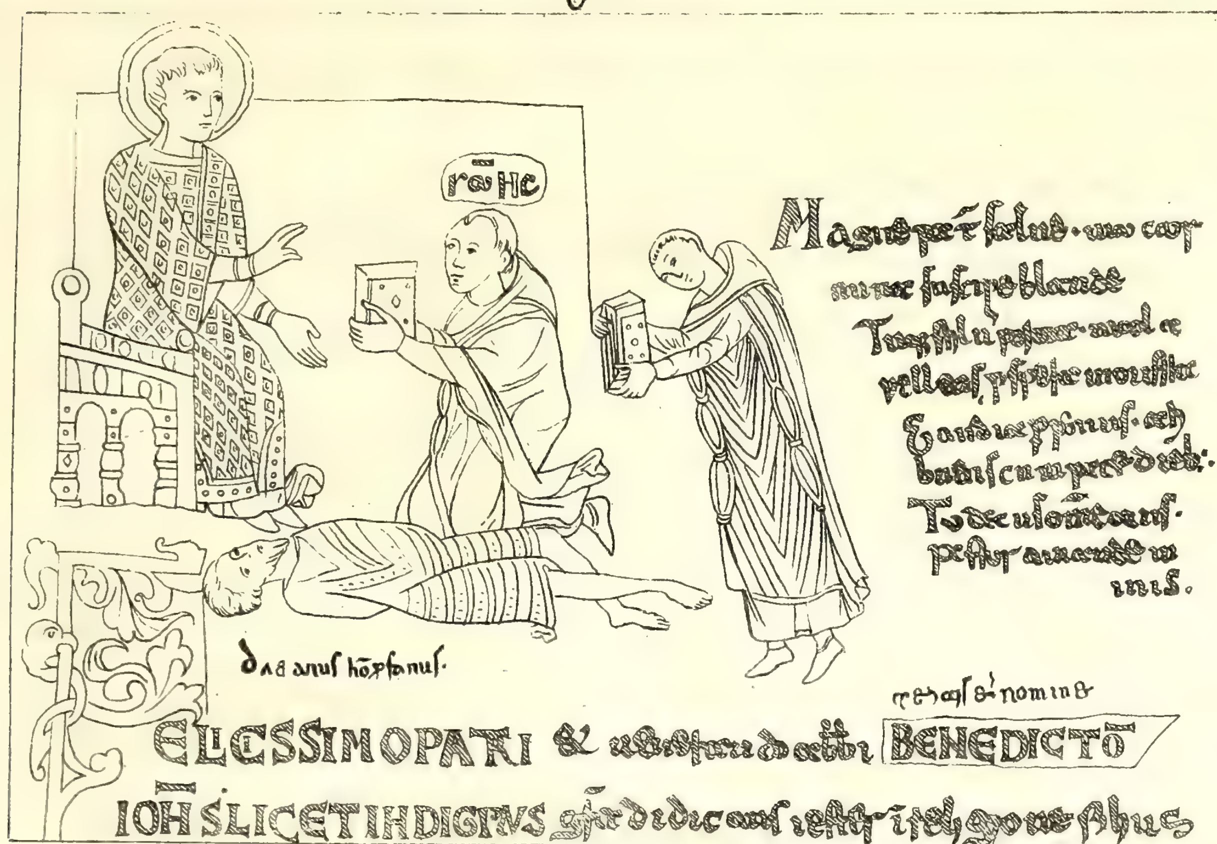
Миніатюра изображающая Ѳеодорика (Theodoricus rex) сражающагося съ Одоакромъ (Odoachar rex) изъ рукописи Ватиканской библіотеки (N. 927) содержащей сводъ разныхъ историческихъ авторовъ, Юстина, Евсевія, Кассіодора и проч. первой половины XIII столѣтія.

образчика возьмемъ одну изъ папскихъ буллъ, которыхъ цѣлая коллекція хранится въ Замкѣ Св. Ангела, въ Римѣ. Онѣ принадлежатъ неоспоримо второй половинѣ XII столѣтія и прилагаемая наша копія представляетъ Гражданъ города Тиволи присягающихъ Св. Петру. Хотя народъ сдѣланъ почти на Византійскій манеръ, но въ Св. Петрѣ есть болѣе античнаго, древне

христіанскаго чѣмъ Визан-
тійскаго. Во многихъ миніа-
тюрахъ есть въ движеніяхъ фи-
гуръ такія рѣзкія черты, пря-
мо взятыя съ натуры или въ
инициіалахъ, къ нимъ принад-
лежащихъ, такія Ирландскія
переплетенія, которыя прямо
указываютъ на родство съ сѣверны-
ми. Въ хроникѣ монастыря
Св. Троицы,(*) въ Веронѣ, оконченной
въ 1170 году, есть также нѣскол-
ко миніатюръ, изъ которыхъ мы
здѣсь прилагаемъ одну, изобража-
ющую посвященіе рукописи Свя-
тому Викентію, Патрону Мо-
настыря. Въ Коленопреклоненной
фигурѣ также нѣтъ ничего Ви-
зантійскаго, какъ и въ подходящей
сзади другой фигурѣ монаха,
до того дурно нарисованной, что
она не стоитъ, а виситъ. Вотъ
еще образчикъ изъ поэмы Бене-
диктинскаго монаха Доницоне

(*) Изъ библіотеки Барберини въ Ри-
мѣ, рукопись за N 3577 называемая
Chronicon Volturnense ab anno circiter
703 ad 1071. Трудно рѣшить кого изо-
бражаетъ фигура лежащаго человѣка
съ надписью Datianus homo profanus.

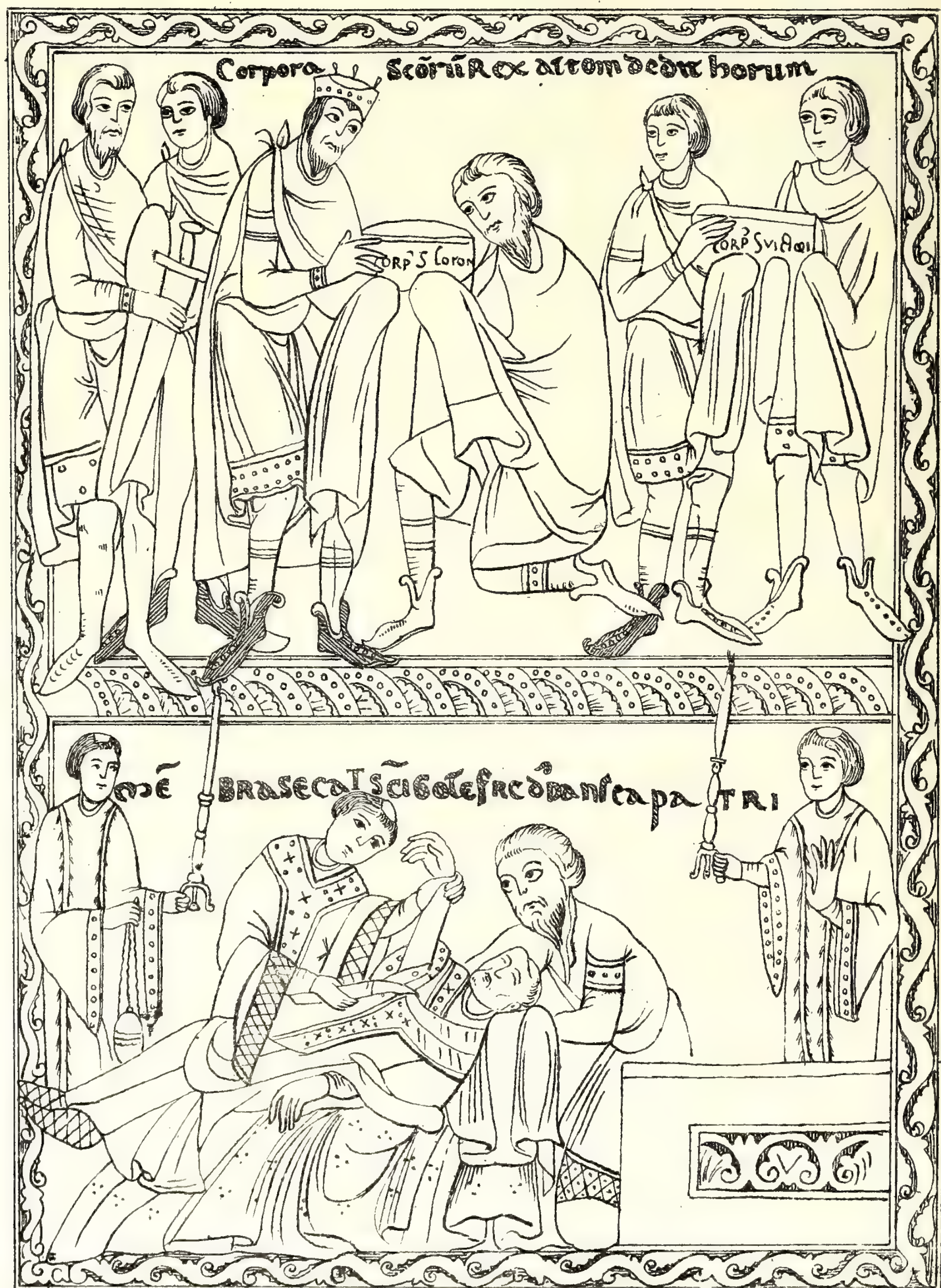
ди Каносса, воспѣвающаго добро-
дѣтели и набожность Графини
Матильды (которой саркофагъ
и мощи находятся въ Ватиканской



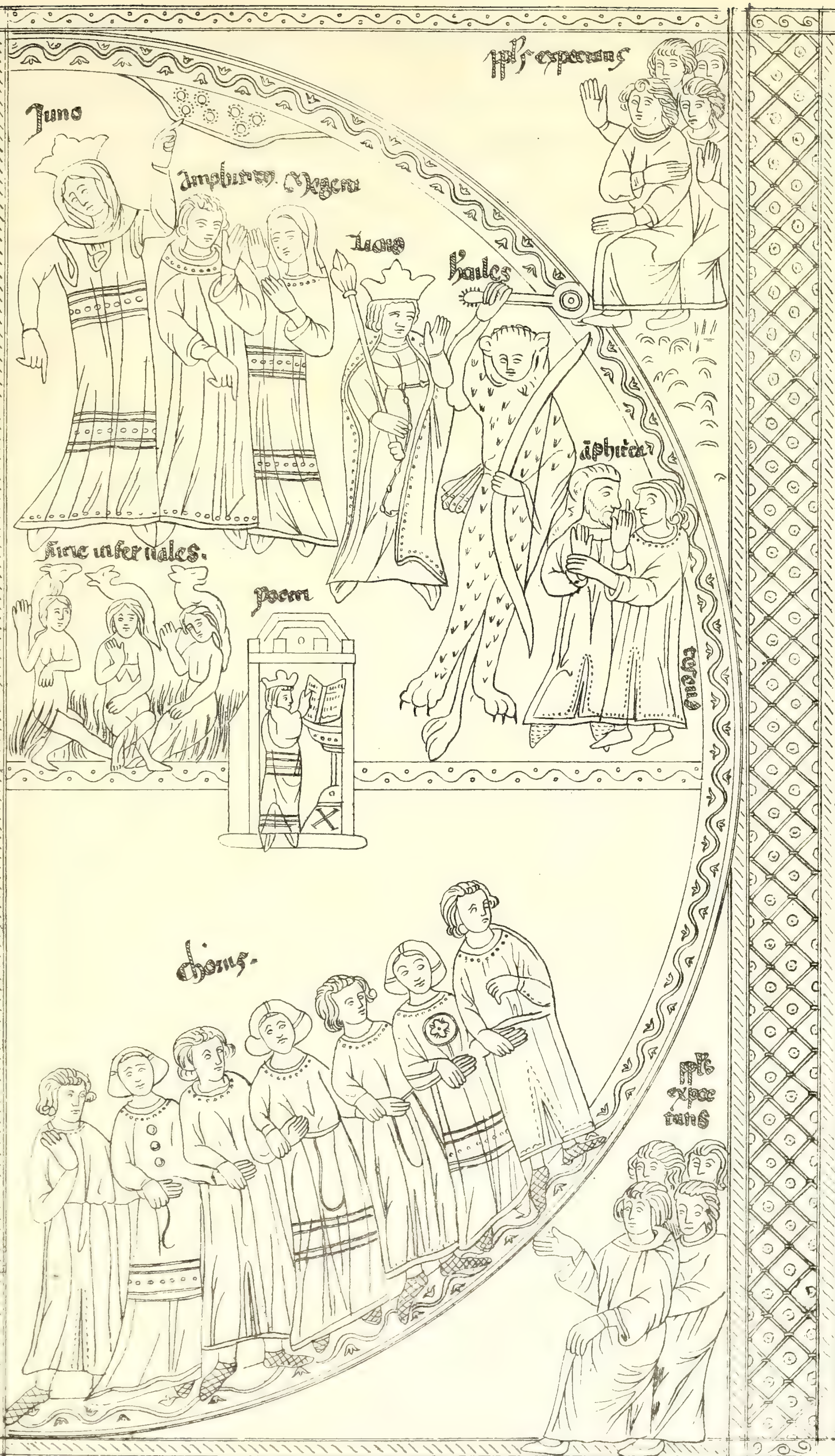
миніатюра изъ хроники монастыря св. троицы, въ Керонѣ.

базиликѣ Св. Петра). Рукопись эта,
хранящаяся теперь въ Вати-
канской библіотекѣ (за № 4922) на-
писана въ 1115 году. Въ Калькахъ
съ миніатюръ ея, здѣсь прилагае-
мыхъ и изображающихъ под-
несеніе [illegible] мощей Ан-
тону, предку Графини Матиль-
ды и висящу Отрѣзаніе руки
отъ тѣла Св. Аполлонія, Епис-
копомъ города Брешіи, который
намѣревается послать эти
мощи своему отцу Антону

видѣнъ такой ужасный рисунокъ и такое отсутствіе пропорцій, которое рѣдко и въ Византійскомъ стилѣ позднѣйшаго времени. Улучшенія въ рисункѣ миніатюръ незамѣтно и въ XIII столѣтіи



Миніатюры изъ поэмы Бенедиктинца Донницоне ди Каносса, въ честь Графини Матильды. Вверху представлено поднесеніе различныхъ мощей Аттону, предку Граф. Матильды, а внизу, отрѣзаніе руки отъ мощей Св. Аполлонія, Епископомъ Города Брешіи.

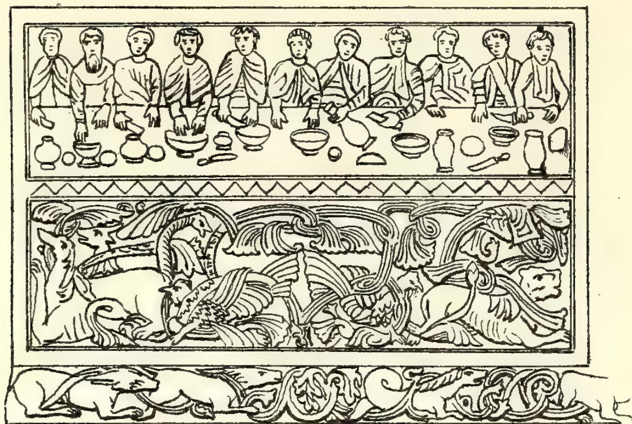


миниатюра изъ рукописи, трагедiи Сенеки, представля-
ющая сцену театра по средневѣковымъ понятiямъ.

хотя тогда жили уже такіе знаменитые живописцы, какъ Цимабуе и Гвидо ди Сіена. Для образчика мы представляемъ здѣсь одну миніатюру изъ рукописи: Комментарій на трагедіи Сенеки, хранящейся въ Ватиканской библіотекѣ (lat# 355). Ее писалъ Доминиканскій монахъ, родомъ изъ Англіи, Николаусъ Треветтъ, посвятившій свои труды Николаю, Епископу городовъ Остіи и Веллетри. Здѣсь представлена сцена Римскаго Театра, внизу хоръ, вверху дѣйствующія лица: Юнона съ Амфиктіономъ, Геркулесъ (который такъ какъ носитъ на плечахъ львиную кожу, то и изображенъ натянувшимъ ее на себя) и адскія фуріи (furiae infernales) сидящія въ огнѣ. Поэтъ (Poeta) представленъ посрединѣ, въ видѣ суфлёра, а въ углахъ образуемыхъ четвероугольникомъ, начерченнымъ около круга, изображены зрители (Populus expectans). Все вообще нарисовано очень варварски, но завсѣмъ тѣмъ, здѣсь нѣтъ даже и тѣни Византійскаго вліянія.

Конечно мы могли бы приписать эту неудовлетворительность рисунка тому обстоятельству, что миніатюры изготовлялись обыкновенно незаписными живописцами а скорѣе любителями, но дѣло въ томъ, что и въ настѣнной живописи и въ мозаикѣ, вплоть до XIII столѣтія, видимъ мы такія же неудовлетворительныя формы. Это происходило отчасти отъ неподвижности скульптуры въ Италіи и отъ недостатка такихъ талантовъ, которые бы могли ее двинуть впередъ. Стоитъ только взглянуть на барельефики портала Санъ-Зено въ Веронѣ, чтобы ужаснуться, до какого варварства могла упасть скульптура. Въ каѳедрѣ Церкви Св. Амвросія, детали и орнаменты вообще хороши, но скульптура барельефовъ изъ рукъ вонъ плоха. Если дѣйствительно правда что Византійцы, поселившіеся въ Италіи, были въ то время законодателями по части искусства, то можетъ быть и это было причиною неудовлетворительна-

состоянія скульптуры. Мы уже видѣли въ Исторіи Византійскаго искусства что если въ Греціи и изготовлялись маленькія вещи съ барельефами на слоновой кости, мѣди или деревѣ, то

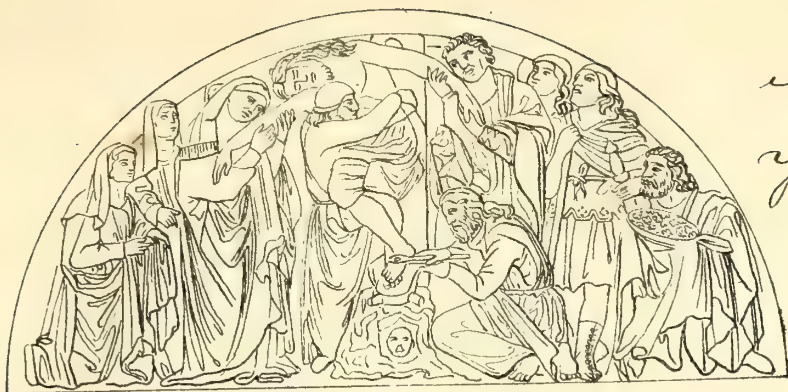


Барельефъ изъ каѳедры церкви Св. Амвросія, въ Миланѣ, XI вѣка.

большая скульптура уже давно не существовала и что даже мѣдныя врата въ церквахъ и Соборахъ были украшены не скульптурной а аджеминой или черневой работой выложенной золотою или серебряною проволокой.-

Среди этого общаго варварства въ дѣлѣ искусства и полнѣйшаго безвкусія, въ XIII столѣтіи, является одинъ изъ тѣхъ скульпторовъ которые родятся вѣками — знаменитый Николай Пизанскій или, какъ онъ назывался по Итальянски, Никколо́ Пиза́но

Онъ былъ сынъ одного каменотёса въ Пизѣ, Пьетро, который даже не былъ самъ мастеромъ, а нанимался у другихъ. Никколо̀ родился въ Пизѣ же, въ 1210 году.



Снятіе со креста; барельефъ въ тимпанѣ Лукскаго собора, первое произведеніе Никколо Пизано.

Ему небыло еще и 15 летъ, какъ уже мы видимъ его работающимъ у другаго скульптора, но почти самостоятельно, надъ барельефомъ въ тимпанѣ портала въ Луккѣ. Это произведеніе его юности уже обличаетъ огромный талантъ, что въ особенности бросается въ глаза, при сличеніи его съ барельефомъ каѳедры церкви Сан-Пьеро-Скераджо во Флоренціи. Барельефъ каѳедры 50 годами древнѣе Лукскаго тимпана и изображаетъ ту же сцену, снятіе со креста. Никколо даже заимствовалъ оттуда и расположеніе фигуръ и всѣ главные мотивы. Такъ же какъ тамъ, у него Іосифъ Аримаѳейскій поддерживаетъ бездыханное тѣло Спасителя, между тѣмъ какъ Никодимъ старается вытащить нижній гвоздь клещами и освободить ноги Распятаго. Божія Матерь съ одной стороны, а Св. Іоаннъ съ другой лобызаютъ руки Его. Уже почти одни

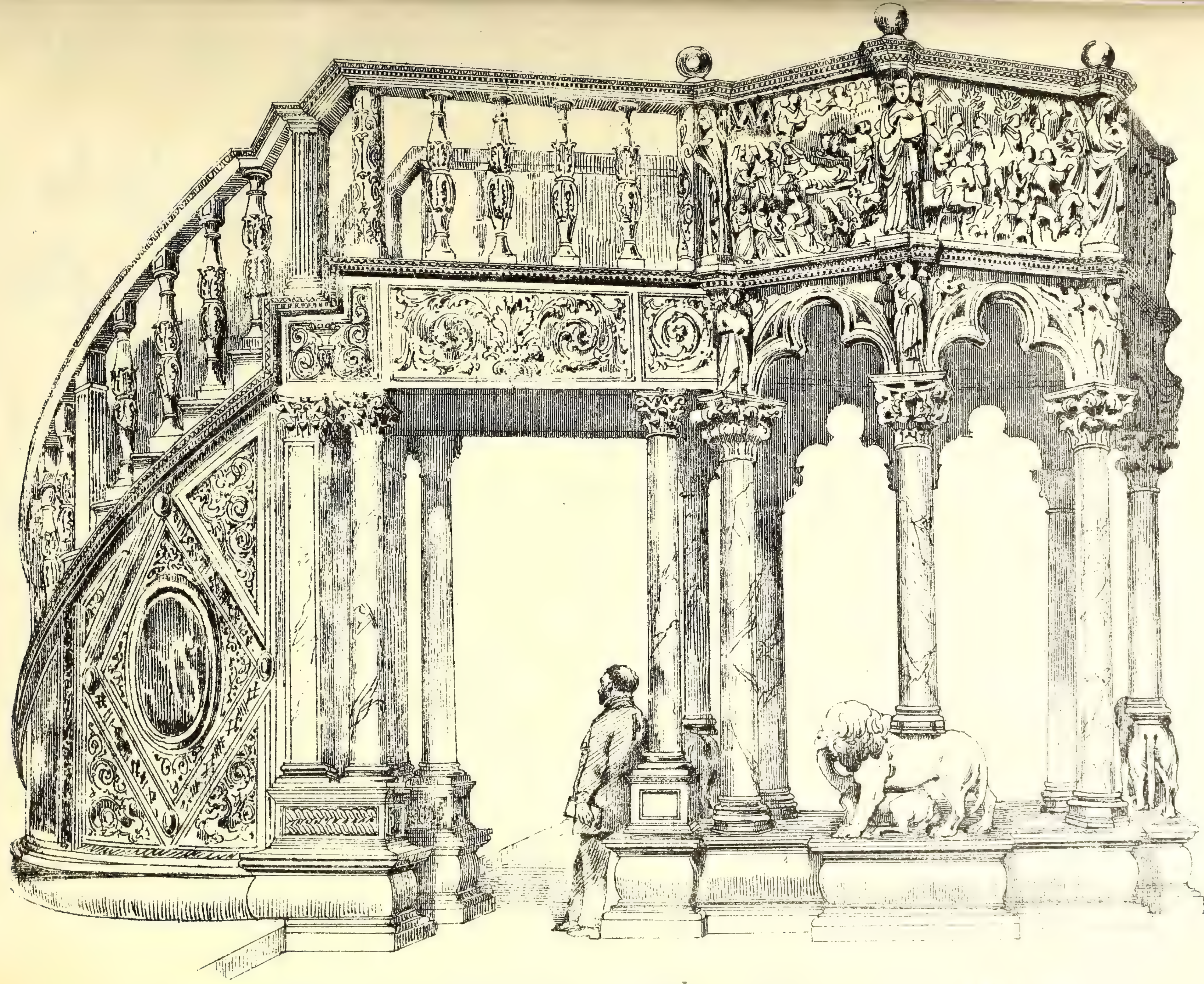
кого, но у Никколо нѣтъ ни той сухости формы, ни деревянности положеній. Вмѣсто того чтобы сдѣлать два гвоздя у ногъ, какъ того требовало Византійское преданіе, онъ сдѣлалъ одинъ гвоздь, что позволило ему удобнѣе согнуть ноги Спасителю и наклонить его куда представлялась необходимость; выбросилъ лѣстницу, на которой стоялъ Іосифъ и поставилъ его на землю; побочныя фигуры сдѣлалъ не маленькими, какъ въ Каѳедрѣ, а такого же роста, но крайнихъ представилъ колѣнопреклоненными такъ что онѣ превосходно умѣщаются въ тимпанѣ. Въ Каѳедрѣ много пустаго мѣста, наполненнаго орнаментами и завитками. Никколо избѣгалъ этого недостатка и его барельефъ наполняетъ безъ натяжки все пространство. Всего интереснѣе отраженіе античнаго искусства въ барельефѣ Никколо. Видно что на впечатлительную его натуру имѣли много вліянія Римскіе саркофаги и барельефы, разсыпанные во множествѣ по всей Италіи,

тогда какъ его предшественники проходили мимо нихъ, совершенно ихъ не замѣчая. Вскорѣ за тѣмъ, мы теряемъ его изъ виду и исторія его по-



Барельефъ Никколо Пизано въ аркѣ Св. Доменико въ Болоньѣ.

крыта неизвѣстностью до самаго 1260 года, когда мы находимъ его снова оканчивающимъ каѳедру въ баттистеріумѣ, въ Пизѣ. Скоро потомъ начинаетъ онъ барельефы для Арки Св. Даменика въ Болоньѣ. Въ Сентябрѣ 1266 года, подписываетъ онъ контрактъ съ городомъ Сіеной, которымъ обязуется сдѣлать для Сіенскаго Собора, новую мраморную каѳедру, и до окончанія ея, не предпринимать никакихъ новыхъ работъ, а чтобы она вышла возможно болѣе удовлетвор



Каѳедра въ Сіенскомъ соборѣ работы Никколо

тельного то обязуется непремѣнно поставить лучшихъ своихъ помощниковъ Арнольфа и Лапо. Контрактомъ выговорены и личное его присутствіе на работахъ и надзоръ, а для домашнихъ его дѣлъ, позволяется ему ѣздить въ Пизу, по четыре раза въ годъ и каждое путешествіе не должно продолжаться болѣе 14 дней.

Въ 1273 году, начинаетъ онъ большой престолъ или алтарь для церкви Св. Якова, въ Пистойѣ, въ 1278, знаменитый фонтанъ въ Перуджіи а въ 1299 уже упоминается о его смерти.

Самыя замѣчательныя его работы — это обѣ Каѳедры, которыя во многомъ походятъ другъ на друга. Первая изъ нихъ, находящаяся въ баптистеріумѣ, въ Пизѣ, исполнена имъ, когда онъ былъ во всей силѣ и во всемъ цвѣтѣ своего таланта. Она шестиугольная на семи колоннахъ, изъ которыхъ четыре стоятъ на спинахъ львовъ и другихъ фигуръ. Колонны связаны арками но...

циркульными, но съ готическими заостреніями. На углахъ стоятъ фигуры добродѣтелей, — близъ капителей расположены медальоны съ изображеніями пророковъ, а на балюстрадѣ каѳедры помѣщены пять барельефовъ: Благовѣщеніе и Рождество на одномъ барельефѣ, поклоненіе волхвовъ, срѣтеніе, Распятіе и Страшный Судъ. Везде видно желаніе наполнить, какъ это дѣлали Флоренціе, все данное пространство скульптурой. Такъ напримѣръ, на барельефѣ Рождества, событіе не наполнило всего пространства и потому сбоку въ углу введены двѣ фигуры благовѣщенія, а внизу, гдѣ оставалось тоже пустое мѣсто расположились стада пастуховъ, стоящихъ съ правой стороны и слышащихъ радостную вѣсть и пѣніе ангеловъ. Точно такія же барельефы сдѣлалъ Никколо и для Сіенскаго Собора съ тою только разницею, что, такъ какъ мѣста тамъ больше, то и пришлось вездѣ помѣстить больше фигуръ

хотя и не столько мелочныхъ



Изображеніе Рождества на одномъ барельефѣ въ каѳедрѣ собора въ Сіенѣ; въ лѣвомъ углу представлена встрѣча пресвятой Дѣвы съ Елизаветой.

для разъясненія событія. Мы помѣщаемъ здѣсь нѣкоторые его барельефы и самую каѳедру Сіенскаго Собора. Она больше Пизанской, уже восьми, а не шестиугольная и очень красива.

Если внимательнѣе разсматривать эти барельефы Николо и критическимъ окомъ стараться оцѣнить ихъ достоинства и недостатки, то первое что поражаетъ насъ, это излишняя полнота, коротковатость фигуръ. Онѣ одѣты въ Римскія туники и тоже, но не такъ какъ фигуры на Римскихъ барельефахъ. Въ тѣхъ видно тѣло; драпировки пристаютъ къ нему какъ мокрыя (такъ драпируютъ свои фигуры и скульпторы нашего времени). У Николо, напротивъ, драпировки, очень тяжелыя и богатыя складками, совер-

гиями закрывают формы тѣла, не всегда правильно нарисованныя или лучше сказать рѣдко хорошо нарисованныя. Такъ напримѣръ, какъ устроены ноги у волхвовъ, пришедшихъ на поклоненіе младенцу Іисусу и гдѣ онѣ привязаны къ туловищу, извѣстно развѣ одному Никколо. Кромѣ того являются такія наивности, какъ напримѣръ два раза представленный младенецъ въ изображеніи Рождества. Одинъ разъ онъ представленъ спеленутымъ и лежащимъ въ колыбели и тутъ же въ другой разъ виденъ на рукахъ двухъ женщинъ, которыя его моютъ въ тазу или купели. Такого рода недостатокъ нельзя ставить въ вину Никколо. Это общая черта цѣлой эпохи, попадающаяся даже въ картинахъ и барельефахъ первыхъ временъ возрожденія. Даже у Рафаэля, видимъ мы Св. Петра апостола въ темницѣ и тутъ же рядомъ, выведеннаго изъ темницы и сопровождаемаго ангеломъ, все это на одной картинѣ. –

За то, если сравнить Никколо

съ его предшественниками, то поневоле приходитъ въ изумленіе, какъ несоизмѣримо далеко ушелъ онъ отъ нихъ и отъ своихъ современниковъ: уже у него нѣтъ той неловкости и связанности положеній. Фигуры его стоятъ, сидятъ или полулежатъ свободно, только изрѣдка являются неловкіе повороты головы. Его Божія Матерь въ барельефѣ Рождества въ Пизѣ и въ поклоненіи волхвовъ настоящая царица или Римская Матрона въ цвѣтѣ силъ и здоровья и съ діадемой на головѣ. Его волхвы-настоящіе античные цари. Въ изображеніи о срѣтенія, первосвященникъ опирающійся на мальчика слегка напоминаетъ барельефъ Индѣйскаго Бахуса поддерживаемаго Фавномъ. Вездѣ, смиреніе, кротость



Божія матерь на барельефѣ Рождества съ каѳедры Пизанскаго баптистеріума.

и наивность древне-христіан-
скаго искуства уступаютъ чувству
силы, величія и достоинства. Въ
Благовѣщеніи, Пресвятая Дѣва
съ слегка запрокинутой головой,
поднятыми выразительными гла-
зами и одной рукой, положенной
на грудь, не похожа на смирен-
ную рабыню Господа, а скорѣе на
восторженную Героиню, готовую
исполнить свое призваніе. Мож-
но упрекнуть Николо, что у
него не достаточно выражена
духовная сторона событія и
что онъ обращаетъ исключитель-
ное вліяніе на наружныя фор-
мы, заимствуя ихъ у антиковъ.
Его направленіе шло въ перерѣзъ
со всеми преданіями пред-



Поклоненіе волхвовъ. Барельефъ изъ каѳедры въ Пизѣ работы Николо Пизано.

шественни-
ковъ и по-
тому у
него и не
было по-
дражате-
лей. Ни
ученики его,
ни сынъ
его Джовани
ни Пизано

не пошли по его дорогѣ. Никколо Пизано пронесся, какъ метеоръ, въ исторіи Скульптуры. Если бы онъ не явился, то почти можно предположить, что медленный и постоянный прогрессъ искусства ни на волосъ не измѣнилъ бы своего хода и направленія.

Изъ учениковъ его въ особенности извѣстны сынъ его Джіованни Пизано и Арнольфо-ди-Камбіо, которыхъ произведенія очень замѣчательныя, находятся въ Римѣ (табернаколо, въ Церкви Св. Павла за стѣнами) и въ Орвьето (памятникъ Кардинала Дебре, въ церкви Св. Доминика). Оба эти художника принадлежатъ уже впрочемъ Готической эпохѣ.

Рядомъ со скульптурой начинаетъ пробуждаться и оживать въ переходную эпоху и снимать съ себя мало по малу Византійскія пеленки. Первый художникъ, котораго имя можно упомянуть въ ряду другихъ, былъ Джунта Пизано, еще совершенно Византіецъ по манерѣ. Три уцѣлевшія его распятія, одно въ Ассизи



Божія Матерь съ Младенцемъ, единственное уцѣлѣвшее произведеніе Гвидо ди Сіена.

и два въ лицъ, сухія, нѣсколько жест-
кія; условныя и съ очень сильнымъ выраже-
ніемъ страданія на лицъ Спа-
сителя, почти не отличаются
отъ иконописанныхъ. Современ-
никъ его Гвидо ди Сіена или Сіен-
скій уже гораздо лучше, хотя и
въ немъ Византійское вліяніе
очень сильно.

Изъ прилагаемаго здѣсь рисунка
съ колоссальнаго образа Мадонны (*)
Гвидо ди Сіена видно до какой сте-
пени Византійскія преданія были
живучи въ Итальянскомъ Обще-
ствѣ. Тѣмъ не менѣе, однако-
же, его младенецъ имѣетъ уже
черты дитяти, а не взрослаго че-
ловѣка, положеніе его свободнѣе
и натуральнѣе. Лицо Богородицы,
хотя еще Византійское, но гла-
за не такіе большіе и не такіе
круглые, какъ на Византійскихъ
образахъ. Они уже и продолгова-
тые; положеніе руки похоже
на образное, но мотивъ драпировки

(*) Этотъ образъ написанъ въ 1221 году. Внизу
латинская надпись: Me Guido de Senis
depinxit amoenis, quem Christus lenis nullis
velit afficere penis. Anno 1221.

чрезвычайно полной и богатой со- вершенно другой. Къ сожаленію дру- гія произведенія Гвидо ди Сіена или да Сіена не уцѣлѣли или не из- вѣстны.



Божія Матерь въ церкви С. Марія Новелла, въ Флоренціи, одно изъ первыхъ произведеній Джіованни Чимабуе.

Несравненно выше для насъ флорентинецъ Джіованни Чимабуэ, родившійся около 1240 года и принадлежащій второй половинѣ XIII столѣтія. Подробныхъ свѣдѣній мы объ немъ не имѣемъ, и самъ Вазари, писавшій жизнеописаніе художниковъ (Отецъ исторіи искуства, какъ его называютъ) почти ничего о немъ незнаетъ. Однако же знаменитый флорентинскій поэтъ Данте упоминаетъ и Чимабуэ, какъ объ одномъ изъ лучшихъ и искуснѣйшихъ живописцевъ того времени. Одно изъ первыхъ его произведеній, была Мадонна съ младенцемъ на рукахъ, окруженная восемью ангелами, образъ колоссальной величины, написанный для церкви Св. Троицы (S. Trinita) во Флоренціи, а теперь находящійся во Флорентинской Академіи Художествъ. Другое и болѣе замѣчательное произведеніе его — тоже Мадонна, написано для церкви Св. Маріи Новой во Флоренціи (S. Maria Novella). Здѣсь шесть ангеловъ, по три съ каждой сто-

роны окружаютъ престолъ, на которомъ сидитъ Пресвятая Дѣва. Мы прилагаемъ здѣсь рисунокъ этого образа. Здѣсь также Мадонна представлена съ Византійскимъ типомъ лица, узкимъ носомъ и высокими бровями, а младенецъ съ такимъ же старческимъ лицомъ, какъ на иконописныхъ изображеніяхъ, но видно уже болѣе свободное пониманіе натуры, а ангелы могутъ даже быть названы созданіями высокой красоты. Самая техника лучше и нѣжнѣе, чѣмъ на Византійскихъ иконахъ. Джіорджо Вазари разсказываетъ анекдотъ, что Карлъ Анжуйскій, въ бытность свою во Флоренціи, захотѣвъ видѣть этотъ образъ и при многочисленномъ стеченіи народа, посѣтилъ мастерскую Чимабуэ отчего и самый этотъ кварталъ города названъ былъ borgo allegri



Головка ангела изъ иконы Божіей матери Чимабуэ во С. Маріа Новелла.

но это едва ли вѣроятно, потому что посѣщеніе Карломъ Анжуйскимъ Флоренціи было въ 1267 году, а церковь S Maria Novella начата 11-ть годами позже и образъ едва ли могъ быть заказанъ задолго до основанія самой церкви.



Положеніе во гробъ, настѣнная живопись Чимабуэ въ церкви Св. Франциска (S. Francesco) въ Ассизи.

Въ промежуткѣ между двумя этими работами, расписывалъ Чимабуэ (по словамъ Вазари) нижнюю и верхнюю церкви въ Сан-Франческо, въ г. Ассизи. Трудно рѣшить, которыя изъ этихъ фресокъ принадлежатъ Чимабуэ.

Одни до того проникнуты Визан-
тійскимъ духомъ, что ихъ сле-
дуетъ приписать его предшест-
венникамъ. Другія очевидно позд-
ніе и исполнены его последова-
телями. Изъ тѣхъ, которыя по
манерѣ и техникѣ могли
бы быть ему приписаны, въ
особенности хороши по компо-
зиціи: поцѣлуй Іуды и положе-
ніе во гробъ. Къ сожалѣнію онѣ
такъ пострадали, что ихъ едва
можно разобрать.

Чимабуэ не одинъ проби-
валъ дорогу для новаго рода
живописи. Между современни-
ками его были замечательные
художники, какъ напримѣръ Андреа
Тафи, по рисункамъ и подъ над-
зоромъ котораго начата была
Мозаика въ Куполѣ Флорентин-
скаго баптистерійума; Гаддо Гадди,
исполнившій мозаику надъ вход-
ною дверью во Флорентинскій
Соборъ и Маргаритоне да Ареццо,
принадлежавшій впрочемъ къ ху-
дожникамъ ремесленникамъ, мало
задумывавшимся надъ своими
произведеніями, что однако же

не мѣшаетъ имъ получать большіе заказы и производить очень много.

Еще одинъ современникъ Чимабуэ, работавшій въ Римѣ и неизвѣстно гдѣ родившійся, Джакобо Торрити или Торрита прославился двумя своими великолѣпными мозаиками въ полукуполахъ апсидовъ Сан-Джованни Латерано и С. Маріи Маджоре. Въ Латеранской базиликѣ мозаика его ничто иное какъ великолѣпная и чрезвычайно искусная починка или реставрація болѣе древней и разрушенной работы, но въ Св. Маріи Маджоре, вся композиція принадлежитъ собственно ему. Она изображаетъ Коронованіе Божіей Матери въ центрѣ небеснаго царства. На звѣздномъ фонѣ рисуются двѣ колоссальныя фигуры Христа и Богоматери, сидящія на богатомъ престолѣ. Христосъ напоминаетъ древне-христіанскій типъ, но Божія Матерь гораздо нѣжнѣе и худощавѣе, нежели въ прежнихъ



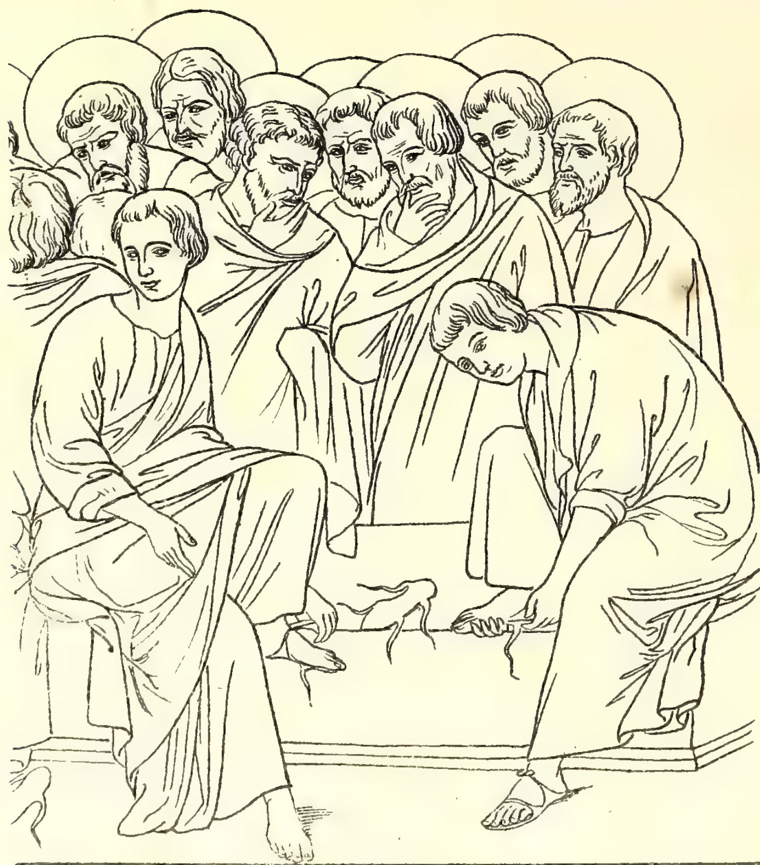
Коронованіе Божіей Матери, мозаика въ церкви Св. Маріи Маджоре въ Римѣ произведеніе Джакобо Торрита.

ея изображеніяхъ. Мы конечно не имѣемъ претензіи передать на прилагаемомъ рисункѣ всю прелесть ея лица и граціозное движеніе ея рукъ, полное смиренія и глубокой почтительности. Внизу представленъ цѣлый рай маленькихъ ангельчиковъ, похожихъ на ангеловъ Чимабуэ, молящихся Спасителю и Богородицѣ, а еще ниже, съ каждой стороны, по три святыхъ Святыхъ. Потомъ идутъ красивые завитки изъ стеблей растеній и между ними павлины, голуби

и. т. д. Во всемъ этомъ виденъ самостоятельный художникъ, развившійся на изученіи древнихъ образовъ.

Въ Сіенѣ находимъ мы еще болѣе замѣчательнаго живописца Дуччо ди Буонинсенья (Duccio di Buoninsegna). Онъ родился около 1260 года и также принадлежитъ второй половинѣ столѣтія. Есть много вѣроятности, что онъ нѣкоторое время учился у Чимабуэ, хотя и былъ не много чѣмъ его моложе. Отъ него извѣстно одно только произведеніе, запрестольный образъ Сіенскаго собора, написанный въ 1311 году. При окончательной постановкѣ его въ городѣ было нѣчто въ родѣ импровизированнаго праздника. Всѣ лавки и магазины были заперты. Духовенство и толпы народа сопровождали образъ съ пѣніемъ и колокольнымъ звономъ, со свѣчами и кадилами изъ мастерской въ Соборъ. Лѣтописцы увѣряютъ что это былъ самый величайшій образъ изъ всѣхъ

существующихъ и что за-
плачено было за него близъ
одиннадцати тыс. р. серебромъ. Пе-
редняя сторона образа изо-
бражала Мадонну съ младен-
цемъ а задняя исторію жизни и
страданій Спасителя отъ
въѣзда въ Іерусалимъ, до пу-
тешествія съ двумя ученика-
ми въ Эммаусъ въ 26 карти-
нахъ. Передняя сторона такъ
похожа по техникѣ на рабо-
ту Чимабуэ, что можно бы-
ло бы ошибиться не зная
навѣрное
что это ра-
бота <u>Дуччо</u>.
За то ма-
ленькія кар-
тины зад-
ней сторо-
ны совершен-
но самосто-
ятельны. Не-
обыкновенную
прелесть ихъ
трудно раз-
сказать сло-
вами; надо



Омовеніе ногъ апостоловъ на тайной вечерѣ, изъ образа <u>Дуччо</u> (Duccio)

нихъ вмѣстѣ. Для образчика мы представляемъ здѣсь рисунокъ Моленье ночью, гдѣ всѣ положенія прекрасны и чрезвычайно граціозны. Сюда надобно бы помѣстить еще и Св. Петра и самаго Спасителя. Петръ также очень хорошъ. Одной рукой отклоняя отъ себя высокую честь, другою онъ схватился, какъ бы въ отчаяніи, за голову. Въ особенности хороши сцены: въѣздъ въ Іерусалимъ, гдѣ мальчики, лѣзущіе на деревья и ломающіе вѣтки для народа, прямо схвачены съ натуры; Спаситель предъ Иродомъ и потомъ предъ Пилатомъ, гдѣ оба они представлены людьми изнѣженными и любящими пожить, избалованными скептиками, которымъ трудно спорить съ взволнованными и страстными Фарисеями; Отреченіе Петра, гдѣ все событіе расказано такъ ясно, что кажется слышишь слова Петра; и воскресенія, гдѣ жены Мироносицы, идущія помазать тѣло Спасителя міромъ и не находящія его во гробѣ,

безподобны.-



Жены мироносицы передъ ангеломъ, въ образѣ Воскресенія работы Дуччо.

Вмѣстѣ съ Дуччо кончаются успѣхи искуства въ переходную эпоху. Мы видѣли что очень не много недоставало ему до полнаго совершенства. Еще шагъ и это совершенство могло бы быть достигнуто, но въ это самое время въ обществѣ происходитъ полнѣйшій переворотъ, можетъ быть и незамѣтный для современниковъ, но совершенно ясный для насъ. Весь строй общества перемѣняется; возникаютъ новыя цѣли, новыя стремленія, совершенно другія понятія... и искуство, оставляя прошлую дорогу, пробиваетъ себѣ новую тропу.-